BRAVO!

JANEIRO 98 · ANO 1 · Nº 4 · R$ 5,00

EXCLUSIVO
COM DORIS LESSING, EM CASA

SIRON FRANCO
50 ANOS DE ARTE REVOLUCIONÁRIA

TEATRO 1968-1998
PLÍNIO MARCOS, ZÉ VICENTE E ZÉ CELSO RETOMAM A CENA

BABEL REVISITADA
UM PASSEIO PELA SÃO PAULO DE ARRABAL

a face mais bonita da violência

O cinema de José Henrique Fonseca, Cláudia Abreu e Patrícia Melo faz, à Tarantino, a versão brasileira da estética do sangue

JANEIRO 1998 - NÚMERO 4

A atriz Cláudia Abreu, incorporada à Conspiração Filmes, fotografada por Ernesto Baldan. À esquerda, o diretor teatral Zé Celso Martinez Corrêa (pág. 122)

ARTES PLÁSTICAS

O VALOR DA ARTE 22
A exposição Teoria dos Valores, que abre este mês no MAM, reúne obras de 20 artistas brasileiros que discutem a relação entre dinheiro e arte.

BRASIL PICTÓRICO 30
O artista goiano Siron Franco celebra 50 anos de carreira com primeira grande retrospectiva no Centro Cultural Banco no Brasil, no Rio.

OLHAR ESTRATÉGICO 36
Juca Martins transforma São Paulo em cenário panorâmico ideal para mostra e livro.

CRÍTICA 47
Teixeira Coelho comenta exposição de Jesús Soto, em cartaz no MAM, em São Paulo.

NOTAS 42 **AGENDA** 48

LIVROS

A HEROÍNA DORIS LESSING 52
Em autobiografia recém-lançada no Brasil, a romancista inglesa faz um retrato de si e de sua obra e fala com exclusividade para BRAVO!

ARTE DO OFÍCIO 56
Lygia Fagundes Telles fala sobre o preparo do novo livro, *Invenções e Memórias*, com contos e fragmentos romanceados.

O JOGO DE CARROLL 62
Cem anos depois de sua morte, a brincadeira com a lógica usada pelo celebrado autor de *Alice no País das Maravilhas* continua provocadora.

CRÍTICA 69
Daniel Piza registra a oportunidade de resgate do verdadeiro Rimbaud com o lançamento nacional de *Prosa Poética*.

NOTAS 66 **AGENDA** 70

CINEMA

CONSPIRAÇÃO FILMES 74
Produtora de audiovisuais que mais se expandiu nos últimos anos prepara o *thriller O Homem do Ano*, história de um assassino de aluguel.

FIDELIDADE À FRANÇA 80
Em entrevista, o cineasta Claude Chabrol, um dos mais importantes do século, fala de seus filmes e de seu país.

SEVENTIES 86
Cinema americano faz uma revisão da estética, atitude e valores dos anos 70 em seus novos lançamentos.

CRÍTICA 93
Carlos Heli aponta o caminho da maturidade de Pedro Almodóvar em *Carne Trêmula*.

NOTAS 90 **AGENDA** 94

FOTO CAPA ERNESTO BALDAN

BRAVO!

(CONTINUAÇÃO DA PÁG. 4)

MÚSICA

ENCONTRO DE GIGANTES 98
O maestro Edino Krieger e o escritor Herberto Sales, admiradores mútuos de longa data, se encontram.

DINOSSAUROS 106
Amparados por glórias passadas, grupos veteranos deixam a excelência de lado e apostam no velho modelo do rock.

O HOMEM DE CAPA 112
Musical com 39 composições de Paul Simon, *The Capeman* estréia na Broadway.

CRÍTICA 117
Ricardo Browne apresenta o espetáculo tecnológico do U2.

NOTAS 114 **AGENDA** 118

TEATRO E DANÇA

68=98 122
Trinta anos depois, obras que já foram polêmicas, como *Navalha na Carne*, *O Rei da Vela* e *Santidade*, voltam à cena com sucesso.

BABEL PAULICÉIA 130
O dramaturgo espanhol Fernando Arrabal, autor de *Cemitério de Automóveis*, passeia pelas ruas de São Paulo com repórter da BRAVO!

BOOM BELGA 136
Cenógrafos da Bélgica conquistam o mundo pela ousadia.

CRÍTICA 143
Sérgio Coelho comenta a maioridade do grupo Tapa em encenação de *Ivanov*, de Tcheckov.

NOTAS 142 **AGENDA** 144

SEÇÕES

BRAVOGRAMA 8
GRITOS DE BRAVO! 10
ENSAIO 13
ATELIER 42
INGRESSO 45
BRIEFING DE HOLLYWOOD 91
CDs 116
DE CAMAROTE 146

FOTO EVERTON BALLARDIN

BRAVOGRAMA

O melhor da cultura em janeiro: espetáculos, livros, música, exposições e filmes em destaque nesta edição

NÃO PERCA

INVISTA

FIQUE DE OLHO

Siron Franco, exposição com obras do artista, no Rio
pág. 30

Três Tragédias Gregas, livro com peças de Sófocles e Ésquilo
pág. 70

Xul Solar e Jorge Luis Borges – Língua e Imagem, exposição, em São Paulo
pág. 48

Acervo Raquel Arnaud, exposição em São Paulo
pág. 48

Walking in the Shade, autobiografia de Doris Lessing
pág. 52

O Dia em Que Faremos Contato, show de Lenine, em Brasília
pág. 118

Museu de Arte da Bahia, livro sobre o museu
pág. 44

The Ice Storm, filme de Ang Lee
pág. 86

São Paulo Capital, Uma Visão Panorâmica da Cidade no Final do Século 20, exposição de fotos e livro de Juca Martins
pág. 36

Teoria dos Valores, exposição no MAM, em São Paulo
pág. 22

Poemas – A Lírica Portuguesa e Tupi, livro com poesias de José de Anchieta
pág. 66

Hans Holbein, exposição de obras do artista, em Londres
pág. 48

O Mundo é um Moinho, show em homenagem a Cartola, no Rio
pág. 118

Lorenzo Lotto, exposição com obras do artista, em Washington
pág. 44

Centenário da morte do escritor Lewis Carroll
pág. 62

Volcano Songs, CD de Meredith Monk
pág. 116

O Amante de Lady Chatterley, livro de D.H. Lawrence
pág. 70

Fotogramas, exposição, em São Paulo
pág. 48

Retrospectiva Soto, exposição de obras de Jesús Rafael Soto, em São Paulo
pág. 47

Hermeto e os Novos Compositores, shows no Rio
pág. 118

De Klein a Warhol, exposição, em Nice
pág. 42

O Burguês Ridículo, teatro, em São Paulo
pág. 144

Coleção de Arte da Família Imperial Japonesa, exposição, em Washington
pág. 44

Cadernos, livro de Vaslav Nijinski
pág. 142

Boogie Nights, filme de Paul Thomas Anderson
pág. 86

Dimensões da Arte Contemporânea, exposição, em São Paulo
pág. 48

Degraus de Ipanema, livro de Carlos Leonam
pág. 68

The Private Collection of Edgar Degas, exposição, em Nova York
pág. 48

La Traviatta, ópera de Verdi, em Paris
pág. 118

Jackie Brown, filme de Quentin Tarantino
pág. 88

Imagens da Era da Máquina, exposição de fotos, em Nova York
pág. 46

Endless Summer, filme de Bruce Brown
pág. 90

Invenções e Memórias, livro de Lygia Fagundes Telles
pág. 56

Auto da Compadecida, teatro, no Rio
pág. 144

Imagens da Fotografia Brasileira, livro de Simonetta Persichetti
pág. 46

Altogether Different, festival de dança contemporânea, em Nova York
pág. 144

Balé Folclórico da Bahia, em Salvador
pág. 144

Rendez-Vous, CD de Cassandra Wilson
pág. 115

Richard Serra, exposição de obras do artista, no Rio
pág. 48

De Pantagome na Cidade, dança, no Rio
pág. 144

Pop Mart, show da banda irlandesa U2, no Rio e em São Paulo
pág. 117

Os 40 anos de carreira do cineasta francês Claude Chabrol
pág. 80

Crônicas Italianas, livro de Stendhal
pág. 70

Ballet Nacional de Cuba, em Nova York
pág. 144

Deus, peça de Woody Allen, no Rio
pág. 142

The Capeman, musical de Paul Simon, em Nova York
pág. 112

Santidade, teatro, em São Paulo
pág. 122

The Old Neighborhood, teatro, em Nova York
pág. 144

Navalha na Carne, filme de Neville de Almeida
pág. 122

FOTOS DIVULGAÇÃO / REPRODUÇÃO / EXCETO DE LIGIA F. TELLES: CAROL QUINTANILHA/PRENSA TRÊS / C. CHABROL: FRANCIS DEMANGE/GAMMA / DORIS LESSING: H. ESTENSORO / LEWIS CAROLL: ILUSTRAÇÃO RICO LINS / JACQUET: CNAC-GP / THE CAPEMAN: P. CUNNINGHAM
BOOGIE NIGHTS: AGOSTINI/LIAISON / ABUJAMRA: L. P. LIMA/AE / SANTIDADE: KIKO COELHO / ANCHIETA: PRENSA TRÊS / U2: PRENSA TRÊS / VERA FISCHER: PRENSA TRÊS

"Ótima paginação. Fotos lindas. Time incomparável de colaboradores. Bom preço. Não é miragem: BRAVO! é um oásis de cultura."

Marcelo Montenegro Lapol, *São Paulo, SP*

Senhor Diretor,

Ensaio

Com que acuidade e com que pertinência Jorge Caldeira aborda a alienação histórica e a incongruência cultural das novelas televisivas! ("Demanda reprimida", edição nº 2). Deu-me vontade de repetir o que já tive a petulância de dizer a Umberto Eco, quando ele estava investigando aqueles terríveis programas pseudoculturais da TV italiana: é admirável como um intelectual se dispõe a assistir horas e horas de maus-tratos à inteligência simplesmente por amor à ciência. Que venha mais revista BRAVO!. E que venha brava.

Italo Bianchi, *Recife, PE*

Adorei a sinceridade do Sérgio Augusto ao apontar como mediocres e bregas os "artistas do Plano Real" ("Homo debilis", edição nº 1). Só me pergunto sobre a veracidade das afirmações como "ausência de criadores que nos dêem a impressão de que não serão descartados pelo tempo". Creio que eles vivem entre nós como bancários, vendedores, secretárias, médicos e engenheiros, lutando para sobreviver. Quero finalizar pedindo ao Jorge Caldeira que nunca deixe sua esperança morrer e continue tremulando a nossa bandeira, pois muita coisa importante está acontecendo entre quatro paredes em vários locais desta cidade. Mas a história não conhecerá tais movimentos. Vocês foram longe, bravo!

Dirce Melo, *São Paulo, SP*

Mostra Internacional

Permita-me fazer uma pequena crítica ao que concerne a iconografia do artigo sobre cinema ("Este sacrifício vale a pena?", *edição nº 1*), excelente, aliás e muito divertido, dizendo em voz alta o que todo mundo pensa baixinho. Com efeito, a página dupla mostrando essa robusta teutônica esmagando o seio com ferro de passar é particularmente repugnante. Por que não reduzi-la um pouco? O impacto continuaria sendo surpreendentemente repugnante e assim se ganharia espaço para outra bela foto, como vocês nos oferecem ao longo de outras páginas. Bravo mais uma vez por esta suntuosa revista.

Christine Moitry,
São Paulo, SP

Segall

Gostaria de acrescentar uma pequena informação à excelente reportagem de Luis S. Krausz sobre o pintor Lasar Segall ("A obra errante", edição nº 2). O Jewish Museum de Nova York não é o único grande museu estrangeiro a ter, em seu acervo, uma tela do pintor. O de Grenoble, França, notável museu de arte, possui, como doação do artista, a tela *Un Atelier de Peinture avec un Accordéoniste*, que pude ver quando lá estive no ano passado. O fato não só me chamou a atenção como me deu uma grande satisfação.

Durval Ártico,
São Paulo, SP

Ainda bravíssimo!

Parabéns pela magnífica **Bravo!**. Da capa ao ponto final vocês realizaram um trabalho belíssimo. A revista é digna de ser lida, guardada e posteriormente consultada, como um fascículo. Pude ver também que conseguiram a proeza de reunir um time de ensaístas, repórteres, jornalistas, críticos e fotógrafos de primeira linha.

Vanessa M. Granero,
Franca, SP

Gostaria de lhes agradecer por uma revista como BRAVO!. É comum que revistas de cultura tenham vida curta em nosso país. Oxalá essa prática mude. Que BRAVO! seja o marco histórico desse câmbio de mentalidade em nosso país. Estou certo do seu sucesso.

Marcelo Friderichs Luzzil,
Porto Alegre, RS

Parabéns à Editora D'Avila pela iniciativa de lançar uma revista disposta a refletir tão substancialmente sobre a cultura, que se encontra desamparada em nosso país.

Marcelo Bratke,
São Paulo, SP

Estimulante e inteligente a revista BRAVO!. Precisávamos de uma revista desse nível.

Donizete Galvão,
São Paulo, SP

Integro a legião dos muitos brasileiros que está saudando a chegada de uma publicação como BRAVO!. Foi um verdadeiro presente de fim de ano para os amantes da arte e da cultura.

Paulo Nubile,
São José dos Campos, SP

Fulminante! É tudo que posso declarar sobre o mais novo show editorial da D'Avila! Ou quase tudo. Recomendei **Bravo!** a todos os meus amigos. São mais de 150 páginas com ótima programação visual e orientações. Li com toda atenção a revista. Parabéns.

Tavinho Paes,
Rio de Janeiro, RJ

Conheci a revista por indicação de professores da Universidade Católica de Petrópolis. BRAVO! é realmente completa. Cumprimentos a toda equipe.

Rebeca Lourença Gall,
Petrópolis, RJ

A edição de dezembro com a capa (aliás, maravilhosa, de Rico Lins) sobre Clarice Lispector fez com que eu comprasse pela primeira vez a BRAVO! Fiquei absolutamente encantada com a revista. Parabéns.

Paula Trabulsi,
via e-mail, PA

EDITOR
Luiz Felipe d'Avila

DIRETOR DE REDAÇÃO
Wagner Carelli

REDAÇÃO
Chefes: Reinaldo Azevedo, Vera de Sá. *Secretário:* Sérgio Ribas. *Editores:* Josiane Lopes (*especial*), André Luiz Barros (*Rio de Janeiro*), Michel Laub, Regina Porto. *Repórteres:* Daniela Rocha, Flávia Rocha, Rodrigo Brasil. *Editores-contribuintes:* Ana Maria Bahiana (*Los Angeles*), Ana Francisca Ponzio, Carlos Eduardo Lins da Silva (*Washington*), Daniel Piza, Hugo Estenssoro (*Londres*), Katia Canton. *Revisão:* Helio Ponciano da Silva e Eliane de Abreu Maturano Santoro. *Produção:* Dina Amendola, Alessandra Bento de Moraes (*secretária*).

ARTE
Diretora: Noris Lima. *Produtora Gráfica:* Wildi Celia Melhem. *Editora:* Monique Schenkels.
Colaboradores: Sérgio Rocha Rodrigues, Therezinha Prado e Walter Garrote

FOTOGRAFIA
Editor: Eduardo Simões. *Repórter:* Kiko Coelho. *Produtoras:* Regina Rossi Alvarez, Teca Farah, Valéria Mendonça

ENSAIO
Fernando de Barros e Silva, Jorge Caldeira, Olavo de Carvalho, Sérgio Augusto, Sérgio Augusto de Andrade

CRÍTICA
Arthur Omar, Aurora Fornoni Bernardini, Barbara Heliodora, Carlito Azevedo, Carlos Secchin, Davi Arrigucci Jr., Ivana Bentes, Luiz Camillo Osorio, Miguel Sanches Neto, Ned Sublette (*Nova York*), Sérgio de Carvalho, Sérgio Coelho, Teixeira Coelho, Wilson Martins

COLABORADORES
Adriana Méola, Alice Campoy, Américo Mariano (*Paris*), Antonio Saggese, Beatriz Roman, Bia Hetzel, Bob Wolfenson, Bruno Tolentino, Carcamo, Carlos Conde, Carlos Grillo, Carlos Heitor Cony, Carlos Rennó, Cristiano Mascaro, Diógenes Moura, Ed Viggiani, Everton Ballardin, Fabiola Girardin, Fernando Lemos, Ferreira Gullar, José Castello, José Onofre, Jefferson Del Rios, Jô de Carvalho (*Paris*), Lauro Machado Coelho, Lélis, Libero Malavoglia, Luca Rischibieter, Luis S. Krausz, Luiz Ribeiro, Manuel Villas-Boas, Marcelo Fagerlande, Marcelo Laurino, Mari Botter, Maria Lucia Pereira, Mariana Barbosa (*Londres*), Paulo Carneiro, Paulo Fridman, Paulo Garfunkel, Paul Mounsey, Penna Prearo, Pepe Escobar (*Paris*), Pepe Torres, Rico Lins, Rodrigo Browne, Rodrigo Ribeiro, Rogério Reis, Rogério Sganzerla, Sebastião Uchoa Leite, Tânia Nogueira

DIRETOR DE PROJETOS: Wagner Carelli
PROJETO GRÁFICO: Noris Lima

MARKETING
DIRETOR: Luiz A. Di Vernieri Jr.
PUBLICIDADE
DIRETOR: José Mario Brito
EXECUTIVOS DE NEGÓCIOS
Marta Barreto, Rosalice Nicolini
COORDENAÇÃO DE PUBLICIDADE
Suely Gabrielli
REPRESENTANTES
Belo Horizonte: Waldemar Piló - R. Felipe dos Santos, 815, conj. 301 - Lourdes - CEP: 30180-160 - Tel./Fax: (031) 275-4406 - Cel. 981-3025
Brasília: JCZ-Comunicações (Ulysses Cava) SRTVS - Q. 701 - Centro Empresarial Brasília - Bloco C - sala 330 - Tel./Fax: (061) 314-1541/975-6660 - CEP 70340-907
Curitiba: News Repr. Com. Ltda. (Carlos Niehues) - R. Eça de Queiroz, 1083 - conj. 507 - Ahú - CEP: 80540-140 - Tel./Fax: (041) 253-2937
Porto Alegre: Cevecom - Veículos de Comunicação Ltda. (Fernando C. Rodrigues) - R. Gal. Gomes Carneiro, 917 - Teresópolis - CEP: 90870-310 - Tel. (051) 233-3332 - Fax: 231-9852
Rio de Janeiro: Triunvirato Comunicação Ltda. (Milla de Souza) - R. México, 31 - GR. 1403 - Centro - CEP: 20031-144 - Tel./Fax: (021) 533-3121
CIRCULAÇÃO
DIRETOR: Sérgio Luiz Colletti
ADMINISTRAÇÃO: Luiz Fernandes Silva
SERVIÇO DE ATENDIMENTO AO ASSINANTE: Ana Paula Martins Silva. Tel. (DDG): 0800-14-8090 - Fax: (011) 820-9833, ramal 211
Venda de assinaturas – Tele Eventos – Marketing direto: Tel. DDG 0800.111.880
DEPTO. FINANCEIRO
Eliana Barbieri Espósito

D'AVILA COMUNICAÇÕES LTDA.
DIRETOR-PRESIDENTE: Luiz Felipe d'Avila
SECRETÁRIA: Gracimar Cordeiro dos Santos

BRAVO! (ISSN 1414-980X) é uma publicação mensal da D'Avila Comunicações Ltda. Rua do Rócio, 220 - 9º andar - Tel. (011) 820-9833 - Fax: (011) 820-7949 - Vila Olímpia - São Paulo, SP, CEP 04552-000 - E-mail: revbravo@uol.com.br - Jornalista responsável: Wagner Carelli - MTB 10.809. Os textos assinados são responsabilidade do autor e não refletem, necessariamente, opinião da revista. É proibida a reprodução total ou parcial de textos, fotos e ilustrações, por qualquer meio, sem autorização.
Impresso na Antártica Quebecor S.A. Chile - Fotolitos: Relevo Araujo, Vox - Distribução em Bancas: Fernando Chinaglia. Entrega em Domicílio: Via Rápida
Tiragem desta edição: 50 000 exemplares. Comprovada pela Price Waterhouse

Ensaio!

A CULTURA E O MOMENTO SEGUNDO AS IDEIAS, CONCEITOS E ILUMINAÇÕES DE QUEM TEM O QUE DIZER

Venus Rising from the Sea – A Deception, **de Raphaelle Peale: o desconforto e a alegria de uma identidade**

MERCADO ABERTO

Pretéritos imperfeitos

Notas incômodas sobre as raízes do Brasil

FOTO REPRODUÇÃO

Por Jorge Caldeira

Vinha usufruindo horas deliciosas em torno de *A Dama do Encantado*, o último CD de Olívia Byington. Tudo conspirava para isso. Sua voz, que já era extraordinária, ganhou ainda mais em sua última viagem musical. Me explico. Ela passou os últimos anos de sua vida mergulhada no repertório de Aracy de Almeida – o que, para alguém – como eu –, que já escreveu uma biografia de Noel Rosa, quer dizer muito. Saiu do percurso com o canto melhorado – e para quem já cantava como raras, isso quer dizer mais ainda. A mudança foi curiosa. A Aracy estudada deu naturalidade de emissão a Olívia, revelou-lhe o grave da voz e uma profundidade maior da interpretação.

Mas não falava disso. Outro dia, parado num congestionamento e ouvindo a música, me percebi subitamente aliviado da pressa angustiante da cidade holocáustica. Tal o poder da música, da harmonia que faz nascer no caos: teríamos ainda a chance de ouvir as vozes que podem nos transformar em homens cordiais?

Ouvia os versos: "Tenho passado tão mal/ a minha cama é um pedaço de jornal./ Se um dia passo bem,/ dois ou três passo mal,/ isso é muito natural". De *O Orvalho Vem Caindo*, de 1935. Divagava: versos de um tempo em que um estudante de medicina podia ainda se submeter como artista ao mundo dos excluídos. Uma possibilidade de união simbólica entre alto e baixo esclarecida no verso seguinte: "Meu despertador é um guarda civil/ que o salário ainda não viu". Autoridade e vadiagem se unem no humor do artista, que cimenta todos na mesma sociedade.

Trânsito parado, reflexões menos otimistas. Homens cordiais, dizia. Palavras importantes de Sérgio Buarque de Holanda. Que tratava da identidade brasileira não como algo alegre, mas como impasse

em formação. Na mesma época em que Noel compunha a canção, ele publicava o clássico *Raízes do Brasil*. Falava do brasileiro como um tipo dotado de uma identidade ibérica, personalista ao extremo, resumida no conceito de homem cordial. Cordialidade da resposta cínica, da fachada necessária, fachada do humor noelino que mantinha guarda e vadio como partes do mesmo mundo. Pois Sérgio Buarque, vivendo num tempo em que um erudito de seu porte não tinha qualquer censura para concluir um tratado com sua intuição, terminava seu clássico com uma desconfiança não provada sobre o futuro do brasileiro cordial: a de que tal tipo era incompatível com a identidade do capitalismo, de igualdade diante da lei ou do mercado — e de diferença perante a civilização e seus benefícios.

Do pensamento ao exemplo cotidiano: um pequeno mendigo triste pede esmola ao ouvinte-pensador. E baixa o incômodo sobre a extraordinária beleza da voz de Olívia Byington, cai o castelo das divagações. Se hoje tal ser (a antiga palavra, vadio, soaria aqui misteriosamente dura para a realidade mais violenta de hoje) pudesse ser identificado com alguém, não o seria com o guarda civil, mas com os PMs de Diadema, seus opostos e complementares. Tento recuperar-me com juízos. Aqui Sérgio Buarque venceu Noel Rosa: o diálogo entre as partes dessa identidade só se faz com três-oitão, que não dá samba. E, se acontecesse naquele momento, talvez eu, depois de me safar como pudesse, aumentasse o som e fechasse os olhos — para a possibilidade do país no seu significado unívoco. Só podemos imaginar civilização e cultura onde não impera a barbárie, cuja extinção é a razão de ser da utopia artística.

Só podemos imaginar civilização e cultura onde não impera a barbárie, cuja extinção é a razão de ser da utopia artística

Daí meu novo estado de espírito. Cantei com Olivia as velhas e suaves canções, transformadas agora em protesto contra a realidade em volta. Estava na multidão, isolado do Brasil por minha companhia musical. Utopia dissipada. E me lembrei de Adorno, o filósofo da arte moderna: uma obra de arte vale enquanto enigma. E me entreguei a rodear o enigma de Sérgio Buarque no enigma da limpeza profunda da voz de Olívia Byington. Aceito colaborações para ter minha alegria de volta.

Aracy de Almeida: Brasil em tempos de conciliação e irresolução

SEMPRE ALERTA

No altar da história

Festival de contrições deve contemplar outras culpas

Por **Sérgio Augusto**

Ainda não consegui atinar se é onda passageira, prática duradoura e conseqüente ou mera coincidência o festival de contrições que há meses assola o planeta. Até parece que o mundo corre mesmo o risco de acabar na virada do milênio, e a humanidade, pelo sim, pelo não, decidiu aguardar o Juízo Final com suas dívidas morais devidamente zeradas. Robert McNamara, um dos artífices da guerra no Vietnã, abriu a temporada de *mea culpa* pedindo perdão aos vietnamitas. Por duas vezes o presidente Bill Clinton se desculpou com os negros de seu país. Depois foi a vez de o papa penitenciar-se diante dos judeus pelo comportamento omisso de certos setores da Igreja Católica durante o nazismo. A rainha Elizabeth 2ª assumiu ter sido um erro o massacre que soldados britânicos impingiram aos indianos em Punjab, há quase 80 anos, e um punhado de comunistas europeus, alguns até politicamente graduados, se arrependiam publicamente dos horrores cometidos por Stalin e demais envolvidos na prometida criação de "um novo homem" — utopia que só na Rússia, China, Coréia e Camboja sacrificou a vida de 80 milhões de pessoas.

Estaríamos diante de um fenômeno tipicamente milenarista? Pode ser, mas esse detalhe não tem a menor importância. Importam o gesto em si e a consciência de que ele pouco ou quase nenhuma serventia tem. Ainda que Ambrose Bierce e outros céticos de carteirinha nos tenham alertado para o fato de que pedidos de desculpas costumam ser lágrimas de crocodilo e estufa de futuras ofensas, não vejo por que criticar ou menosprezar totalmente os *mea culpa* acima relacionados — nem os que estão por vir. Acho, mesmo, que até deveríamos incentivá-los.

Pedir perdão não é um bicho-de-sete-cabeças, mas exige humildade ou, na pior das hipóteses, muita cara-de-pau. A rigor, nem todos estão qualificados para o momentoso gesto. O papa, por exemplo, está; não por ser uma figura moralmente superior, acima do bem e do mal, mas por representar um poder que, no essencial, difere daqueles que líderes laicos (e transitórios) como presidentes, chanceleres e ditadores representam. João Paulo 2º pode assumir e se penitenciar pelos erros cometidos pela Igreja desde a sua fundação, pode rever, como reviu, o conceito que a Santa Sé tinha de Galileu, expiar, como expiou, os excessos da Inquisição e, quem sabe, um dia, reconhecer o mal que missionários católicos fizeram aos nativos do Novo Mundo. Afinal, um papa não representa um partido ou uma facção ideológica, mas o próprio Deus dos cristãos.

FOTO REPRODUÇÃO

FOTO KEYSTONE

Já Clinton não dispõe da mesma autoridade para assumir deslizes cometidos por quem dava ordens na Casa Branca antes mesmo de ele ter nascido. E aí dele se dispusesse. Não faria outra coisa na vida a não ser pedir desculpas: aos índios de seu país, aos japoneses (pelas bombas em Hiroshima e Nagasaki e pelos campos de prisioneiros construídos em vários pontos da América após o ataque a Pearl Harbour), aos vietnamitas e aos povos dos sete mares que um dia padeceram uma ditadura armada ou afiançada por Washington. Aliás, não lhe sobraria tempo nem sequer para cuidar dos seus próprios desacertos; um deles, por sinal, herdado da gestão Kennedy: o ridículo e inócuo boicote a Cuba. Mais penoso do que pedir perdão é identificar quem de fato merece ser responsabilizado por erros cujos autores há muito ajustaram suas contas com o Todo-Poderoso. Até que ponto o racismo é uma invenção dos portugueses, os precursores da moderna escravidão? Quem, afinal, iniciou o holocausto dos ameríndios?

O antigo dissidente soviético Alexander Soljenitzin mais de uma vez acusou os mentores intelectuais da Revolução Francesa, sobretudo Voltaire e Rousseau, pelo que aconteceu na Rússia em 1917 e, conseqüentemente, pelos *gulags* montados pelo stalinismo. Soljenitzin não foi o único, diga-se, a atribuir ao Iluminismo o seu oposto, as trevas do Absolutismo, o breu da tirania. Claro que Robespierre e Saint-Just não eram anjos, muito pelo contrário, mas reduzir os méritos da Queda da Bastilha a essas duas figuras é uma falácia intelectual tão ou mais perigosa que as acusações de Soljenitzin.

Ainda que estéreis, gestos e atos de contrição têm uma valor filosófico e moral considerável. Admitir um erro é sempre uma lição de desprendimento, uma demonstração de respeito pelo próximo e uma preciosa contribuição à justiça histórica. O mundo só teria a ganhar com um pedido geral e simultâneo de desculpas, eventualmente organizado pela ONU e sem deixar nenhum culpado de fora. Os japoneses receberiam as escusas dos americanos e pediriam as suas a chineses e outros povos vizinhos; os russos se desculpariam com todo o antigo bloco soviético e receberiam igual tratamento de mongóis e alemães; ingleses, franceses, portugueses e belgas se penitenciariam pelos estragos na África; os turcos rogariam perdão aos gregos, e estes, aos iranianos, representando os persas; os austríacos admitiriam seu remorso pelo que fizeram aos húngaros e todos os países europeus pelo que deixaram de fazer na Bósnia. Nem os pacíficos e altaneiros suíços ficariam de fora desse mutirão (faturaram horrores em cima do holocausto) e até os suecos seriam constrangidos a entrar na ciranda (descobriu-se, em novembro, que a Suécia praticava uma política de arianização em suas fábricas para incrementar os seus negócios com o Terceiro Reich). Nós, brasileiros, tampouco estaríamos isentos do mea-culpa. Temos uma velha dívida com os paraguaios.

Pedir perdão exige humildade ou, na pior das hipóteses, muita cara-de-pau. Poucos estão preparados para assumir tal gesto

Dadas e recebidas todas as desculpas, aí, sim, poderíamos começar a trabalhar realmente a sério para aprimorar o mundo.

A economia do perdão para a farra pantagruélica dos erros

NA CONTRAMÃO

A síndrome caramuru

O colonialismo renovado em seu estágio mórbido

Por **Gilberto Vasconcellos**

Retomo aqui o mote caramuru, valendo deslumbramento por tudo aquilo quanto é estrangeiro nas ciências sociais, reflexo da espantosa regressão colonial ocorrida nesta década de 90. Trata-se da exasperação de um fenômeno antigo e recorrente: o fluxo colonizado de quem se ocupa do outro lá de fora, e não de dentro de si mesmo. O homem colonial não vive nem o seu tempo nem o seu espaço. Eis que agora ressurge o *pathos* caramuru quinhentista, sob o pano de fundo tantas vezes mistificado da globalização com a visita freqüente de alguns medalhões forâneos das ciências sociais, tidos e havidos por notáveis especialistas em América Latina, os quais acabam proferindo um monte de bobagens e improvisações acerca da sociedade brasileira, a exemplo dos áulicos e palacianos Alberto Hirschamann, Thomas Skidmore e Alain Touraine, ganhando um destaque privilegiado nas primeiras páginas dos principais jornais do Rio de Janeiro e de São Paulo.

Recentemente o sociólogo francês Alain Touraine, em sua rápida e badalada viagem ao Brasil, vaticinou a prosápia em torno da inevitável reeleição de seu amigo Fernando Henrique Cardoso em 1998, mesmo porque não haveria outro nome melhor para substituí-lo neste fim de milênio. Segundo Alberto Hirschamann, as vozes de oposição estariam entoando o coro uníssono da "fracassomania", assim como o historiador Thomas Skidmore, para quem o mal da década de 60 foi San Tiago Dantas não ter sido presidente da República, alardeia sobre o perigo do regresso ao populismo.

Nos limites deste artigo não cabe proceder a uma anatomia do medalhão forâneo, para indagar – a partir dos textos produzidos em ciências sociais – a lógica ou a magnitude de sua fama e celebridade entre nós: todavia cumpre assinalar que muitas vezes ele é badalado aqui, e não em seu país de origem, onde não raro figura no terceiro ou quarto time intelectual e acadêmico. Resulta daí que diante dos apupos e salamaleques por meio dos quais o recepcionamos, o medalhão d'além-mar não pode senão ficar, em seu íntimo, cada vez mais convencido da nossa desvalia intelectual.

> Em seu sintoma neocolonial, a patologia caramuru apresenta-se contente com o destino subalterno

Em seu sintoma neocolonial, a patologia caramuru apresenta-se satisfeita, contente e conformista diante do destino subalterno, pois carecemos do referencial estrangeiro para sabermos se somos ou não viáveis como povo e nação. É de lá de fora que esperamos irremediavelmente nossa utopia; não se trata mais da questão do mimetismo nem tampouco da sábia advertência em distinguir o bom do mal importado. Desconfio que a síndrome caramuru vai além do mazombismo e da flagelação masoquista: ela significa a renovação do colonialismo em seu estágio mórbido – o ocaso da auto-estima cultural e a entrega do nosso destino nas mãos dos outros – e, conseqüentemente, a idéia de que nação autônoma é uma farsa que devemos abandonar de vez.

Na década de 90, a síndrome caramuru dos intelectuais, jornalistas e homens do poder (a curiosidade sobrevalorizada por tudo quanto vem dos países ricos e hegemônicos) faz parte como ingrediente do atual processo de neocolonização da sociedade brasileira, onde não faltam conceitos depressivos sobre nós mesmos, além da perspectiva sombria de esfacelamento do território, posto que já não é mais lícito falar, no Brasil de hoje, em conceito de empresa nacional ou de capital nacional. Nesse contexto de democracia desnacionalizada é que surge a glosa caramuru para designar o comportamento neocolonizado das elites intelectuais e midiáticas que perseguem, como dizia o velho Capistrano de Abreu, a posteridade na consagração estrangeira. Convém, todavia, estabelecer em termos analógicos a seguinte diferença: o antigo caramuru do século 16, falsário, mas

Young Omahaw, War Eagle, Little Missouri and Pownees, **de Charles Bird King: eles se impressionariam com o falso deus do trovão?**

povoador, demostrara algum tesão pelo nativo ou pela indiada autóctone, ao passo que o neocaramuru, em sua viagem de Jumbo, não se obnubila jamais com a terra nem com a gente, apenas se compraz em supostamente prognosticar o receituário universalizante do progresso no Brasil.

Evidentemente a subalternidade colonizada da atitude caramuru pressupõe a abdicação de qualquer originalidade civilizatória, assim como a ideologia de que se repetirão aqui as histórias passadas em outros lugares, de modo que a simples visita dos medalhões estrangeiros é encarada e aplaudida como um acontecimento catártico instigador do pensamento, malgrado a existência de uma riquíssima tradição anticaramuru na cultura brasileira, representada por autores como José de Alencar, Sílvio Romero, Alberto Torres, Euclides da Cunha, Raul Pompéia, Oliveira Viana, Luís da Câmara Cascudo, Guerreiro Ramos, Álvaro Vieira Pinto, Darcy Ribeiro, Nelson Werneck Sodré, etc. Para não citar os gênios da música e do cinema Villa-Lobos e Glauber Rocha, em que a capacidade estética se traduz na inexistência do Velho Mundo como influência intelectual determinante, assim como neles se observa a disposição de plasmar um mundo novo em tons e imagens. E se quiser lidar com material recente da contemporaneidade, não seria descabido incluir na culturologia caramuru a recepção esfuziante que tem sido dada a um autor como Roberto Mangabeira Unger, que, embora nascido aqui e intelectualmente superior aos outros viajantes estrangeiros citados neste artigo, é invariavelmente apreciado (e ele mesmo se auto-apreciando) sob a chancela mágica prenhe de status e prestígio de "professor de Harward", com o objetivo de conquistar espaço na mídia e na sociedade, a ponto de ser o "guru" responsável, entre uma viagem e outra, pelo levantamento de um virtual candidato a presidente da República em 1998. Roberto Mangabeira escreveu em 1990 um livro sobre o Brasil — *Alternativa Transformadora* — sem citar, no entanto, nenhum autor brasileiro, dentro ou fora das ciências sociais.

> A subalternidade da atitude caramuru pressupõe abdicar da originalidade civilizatória

Nenhum problema em ser professor de Harward: o problema é se colocar num patamar olímpico de origem exógena, situando-se como mensageiro deus *ex machina*, ao declarar solenemente à imprensa que não tem o menor interesse em tomar conhecimento com autores e intelectuais brasileiros. Roberto Mangabeira está no seu mais legítimo direito de preferir dialogar com Deus; todavia, é sintomático que, em suas entrevistas como o notável "teórico de Harward", o único autor brasileiro que lhe merece apreço seja Rui Barbosa, o intelectual tão afeito ao perfil caramuru, anglomaníaco e antípoda do antiimperialista Alberto Torres, conforme o inesquecível e estupendo paralelo traçado por Oliveira Viana no segundo volume de *Instituições Políticas Brasileiras*, que permite a constatação de que, ainda hoje, os autores nacionalistas continuam não sendo *best-sellers*.

FOTO KEYSTONE

O ANTILEVIATÃ

Liberais, uni-vos!

Grupo pensa em economia e abandona o front cultural

Por Olavo de Carvalho

Uma pesquisa do Centro Brasileiro de Estudos Latino-Americanos, condensado no *Atlas Eleitoral Brasileiro*, que a revista *Comunicação e Política* lançou no último dia 17, traz informações preciosas sobre o comportamento do eleitor brasileiro. Entre elas, a seguinte: nas últimas eleições presidenciais, Lula recebeu maciçamente os votos da parte mais rica e letrada do país, Collor e Fernando Henrique os das regiões atrasadas e populações incultas. Não há aí grande novidade para quem acompanha a vida nacional. Mas agora é "dado científico", e a retórica esquerdista não hesitará em tirar dele a mais lisonjeira das conclusões: a esquerda é o Brasil moderno, culto; a direita, o país arcaico, o atraso e a ignorância.

Mas, demagogia à parte, há perguntas sérias e urgentes a fazer sobre a pesquisa. A principal nasce do paradoxo sugerido pela própria interpretação esquerdista dos resultados. Como pode a esquerda representar o "Brasil das luzes" se ela está fora do governo há trinta anos e, portanto, não lhe cabe nenhum mérito pelos progressos educacionais que possibilitaram o surgimento de um eleitorado mais culto?

Foi nas gestões de Castelo Branco até FHC que o governo criou vagas para todas as crianças nas escolas, venceu o obstáculo do analfabetismo, eliminou o problema dos excedentes nas universidades, financiou o nascimento de uma poderosa indústria do livro didático, instalou a moderna rede de telecomunicações e, no plano econômico, reduziu de 60% para 27% a faixa de miseráveis e desamparados na nossa população — os famosos 30 milhões de famintos, que, sem isso, seriam 60 e tantos milhões. Como e por que, à luz de que lógica extragaláctica, a formidável obra modernizante dos governos direitistas haveria

A lógica do caixa e o liberalismo esmaecido

de provar o arcaísmo da direita e a modernidade da esquerda?

No entanto, é fato: quanto mais beneficiado pela direita, mais o eleitorado brasileiro se inclina à esquerda. Só que, em vez de provar a identidade entre esquerda e modernismo e entre direita e arcaísmo, esse fato só prova a extraordinária capacidade da esquerda de parasitar as realizações da direita. Como ela fez isso? Nada mais simples: utilizou os canais abertos pela direita para escoar por eles as idéias e valores da esquerda. No campo da educação, a única e tímida iniciativa de algum governo direitista para dar educação política foi a criação da disciplina Educação Moral e Cívica. Nascida de uma sugestão das Forças Armadas, essa idéia foi aplicada de maneira tão morbidamente escrupulosa que terminou por favorecer a esquerda.

Para começar, as autoridades federais nomearam, para escrever o manual oficial da disciplina, logo quem? Um padre, que, nas horas vagas do ofício ritual, se notabilizara por sua dedicação ao santo mister de ensinar ideologia esquerdista. Em seguida, ocupado com a repressão às guerrilhas, o governo deixou ampla liberdade de ação à ala pacífica do movimento esquerdista, encabeçada pelo velho Partido Comunista e execrada pelos sequazes de Marighela (entre os quais – gulp! – o autor destas linhas). Na época, o chamado Pecezão, ou Clube, não se ocupava somente de infiltrar-se, com sucesso, nas fileiras da oposição oficial, o MDB. Dedicava-se também a uma séria revisão de sua estratégia, sobretudo à luz dos ensinamentos de Antonio Gramsci.

Antes de lutar pelo poder político imediato, ensinava Gramsci, era preciso conquistar a "hegemonia cultural": o domínio do subconsciente popular, mediante uma injeção doutrinária gradual, homeopática e sem rótulo. Era preciso, em suma, infiltrar os militantes nos lugares mais discretos e profundos, desprezados pela antiquada estratégia leninista, que só pensava em fábricas e quartéis: era preciso colocá-los nas escolas primárias, nos consultórios psicológicos e matrimoniais, nas revistas de moças, nas organizações de caridade e na assistência social oficial, nas novelas de rádio e TV, em tudo quanto fosse, na aparência, o mais apolítico e inocente possível, mas que tivesse influência sobre os sentimentos e a linguagem cotidiana das massas.

Lógica da inversão: o olho que vê obscurece a coisa vista

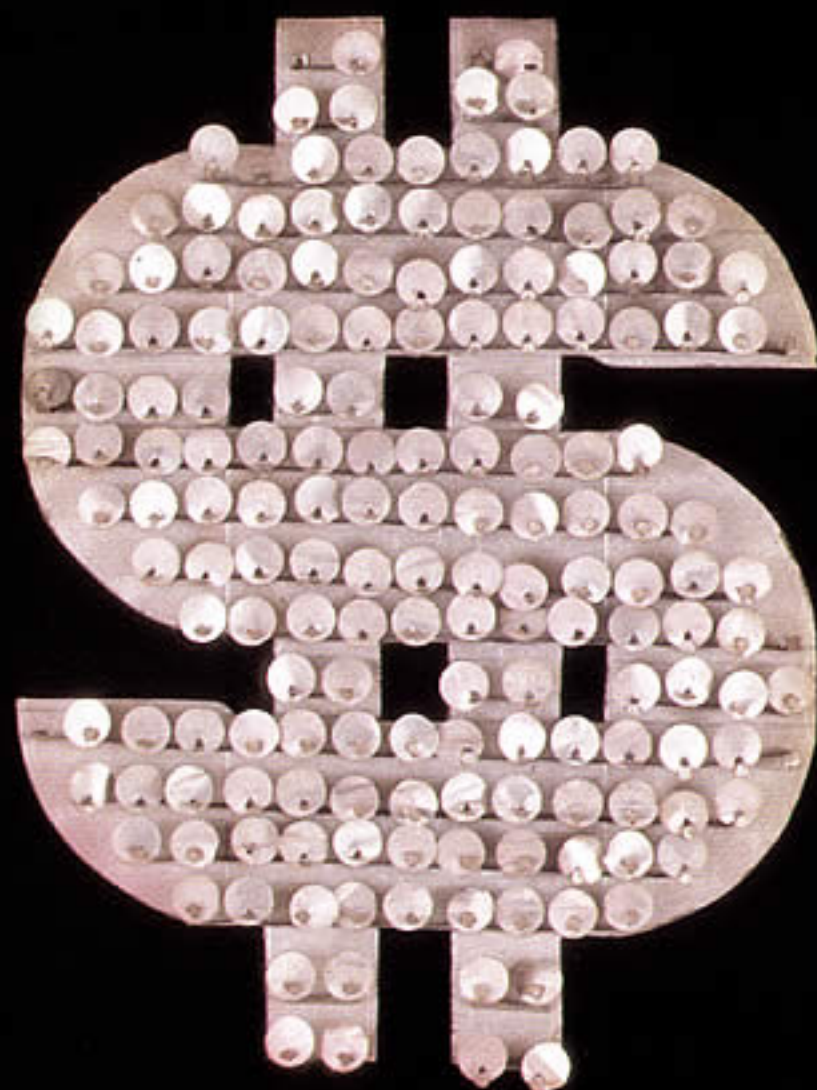
Gramsci era um gênio da safadeza: percebeu que, a longo prazo, essa doutrinação discreta renderia mais dividendos que a ostensiva, fazendo com que, impregnado de imaginação esquerdista como de um gás onipresente, um povo acabasse por se tornar socialista sem o saber. Enquanto isso, os intelectuais liberais continuam achando que tudo o que têm a fazer é argumentar, em revistas especializadas que só eles mesmos lêem, em favor da livre empresa e da tal globalização (coisa aliás ambígua e, sob certos aspectos, muito útil à esquerda). Com imediatismo e estreiteza mental comparáveis aos dos governos militares, que só pensavam em guerrilhas e investimentos, os liberais só pensam em economia e tecnologia, enquanto gentilmente abandonam o front cultural à inteira disposição dos comunistas.

Gramsci era um gênio da safadeza: percebeu que a doutrinação discreta renderia mais dividendos que a ostensiva

Segundo a sábia avaliação de Roberto Campos, o tempo médio que transcorre até que uma guerra cultural se traduza em ganhos políticos é de 30 anos. Foi assim nos Estados Unidos e na Inglaterra, onde as vitórias da era Reagan–Thatcher foram preparadas com essa antecedência pelas batalhas intelectuais de Russel Kirk, Roger Scruton, Malcom Muggeridge e Paul Johnson, entre muitos outros. Supondo-se que seja possível gerar instantaneamente intelectuais liberais desse calibre, e supondo-se que entrem em ação no momento do nascimento, haverá então uma esperança de que os liberais brasileiros, perdendo para os comunistas em 1998, retornem ao poder em 2028. Até lá estarão todos mortos de morte natural, caso não sejam antes disso suprimidos do mapa eleitoral por um crescimento ainda maior do eleitorado culto ou varridos do mapa geográfico mediante a adoção oficial dos métodos pedagógicos de Pol-Pot. ■

FOTO KEYSTONE

O SALÁRIO DA ARTE

Exposição no MAM de São Paulo reúne grandes artistas em torno de um conceito equivocado: o de que o dinheiro vê sua origem na arte, e a arte vê sua origem no dinheiro

Por Daniel Piza

A obra *O Dólar*, de Waldemar Cordeiro, usa lantejoulas para falar do brilho vulgar do dinheiro. Na página oposta, trabalho de Mira Schendel, com utilização de ouro

FOTOS VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO

"O dinheiro almeja a arte porque vê nela a sua origem. A arte almeja o dinheiro porque vê nele a sua origem. E, para além das origens, por meio de um jogo de espelhamentos, entramos em um campo comum aos dois que é o nada."

Entendeu? Não? Mas essa é, acredite, a divisa conceitual da exposição *Teoria dos Valores*, que o Museu de Arte Moderna de São Paulo inaugura no dia 8. As frases são de Marcio Doctors, o curador que, com consultoria de Paulo Herkenhoff (que neste ano será curador da 24ª Bienal paulistana, em outubro), escolheu 20 dos principais artistas brasileiros para discutir a relação entre dinheiro e arte, ou melhor, entre o valor do dinheiro e o valor da arte. A idéia toda é que tanto dinheiro como arte possuem valores artificiais, atribuídos pelo homem, e não intrínsecos a si mesmos. Mas o valor da arte é atribuído subjetivamente, cada um confere a grandeza que quiser a uma obra, ao passo que o valor do dinheiro é estabelecido em convenções, de acordo com uma escala que não se pode romper.

Até aí, tudo bem. Mas o que significa dizer que o dinheiro vê sua origem na arte? Talvez seja porque, sendo forma de valoração artificial, o dinheiro poderia identificar na arte a essência mesma dessa abstração. E por que a arte vê sua origem no dinheiro? De novo, talvez seja porque, sendo expressão de uma valoração artificial, a arte reconheceria no dinheiro a materialização dominante desse processo. Mas arte e dinheiro são meios completamente diferentes de criação de valores: "A arte é amoral em seu fundamento e visa a um comportamento ético", escreve Doctors; "o dinheiro é moralizador porque é fundado numa escala de valor, e gera comportamento antiético". Como assim? Quer dizer que a arte não pode gerar comportamento antiético? E o dinheiro não é amoral em seu fundamento tanto quanto a arte? Afinal, sua escala se estabelece em números que, por maior que seja nosso desejo ou sofrimento, não mudarão seu valor correspondente.

"A arte é amoral em seu fundamento e visa a um comportamento ético; o dinheiro é moralizador porque é fundado numa escala de valor, e gera comportamento antiético", é uma das discutíveis teses do curador Marcio Doctors. Ao lado, uma das duas esculturas de Sérgio Camargo incluídas na exposição, que reúne um total de 31 obras

A exposição faz mais perguntas. Pode existir arte sem dinheiro? Não, certamente, se pensarmos que até para escrever um poema na prisão serão necessários lápis e papel, pelos quais alguém vai pagar uma quantia "x". E pode existir dinheiro sem arte? Sim, certamente, se pensarmos que, se a humanidade não cultivasse a arte, o dinheiro ainda assim existiria como forma de relacionamento. Logo, arte e dinheiro podem até ter uma origem comum, como signos que produzem valores, mas há uma diferença entre eles – a simples necessidade material de sobrevivência, à qual o dinheiro é imprescindível, e a arte não – que muda tudo. A questão não é os fundamentos, mas os usos. E o valor de uso do dinheiro, por mais que esse viva em grande parte do imaginário humano, estará sempre de alguma forma vinculado a seu valor de troca. O valor de troca de uma obra de arte pode ser uma mera (e delirante) arbitrariedade, mas a obra de arte pode existir fora do mercado.

Os equívocos de tais pontos de partida provocam resultados na escolha da curadoria. Na mostra, estão, por exemplo, trabalhos que vão direto ao tema, como *O Dólar*, de Waldemar Cordeiro, *Os Cem*, de Jac Leirner, e *Frágeis*, de Flávia Ribeiro. A obra de Cordeiro traz um cifrão feito de lantejoulas, a de Leirner usa cédulas de cem cruzeiros, e a de Ribeiro trabalha com ouro. Cordeiro, obviamente, fala do dinheiro como brilho vulgar que só diz respeito à superfície, como se desejar ter dinheiro equivalesse a desejar exibir dinheiro. Leirner faz uma roda com a sucessão de notas, sugerindo uma ciranda financeira, em que o valor do dinheiro é falsificado por inflação e especulação. Ribeiro lida com o ouro como sugestão de um sonho de superação de quaisquer limites, garantia de realização de qualquer vontade. Nesses trabalhos, em suma, o dinheiro é apenas a expressão das insuficiências do ser humano, cuja existência se basta no consumo e na aparência.

Em outros trabalhos, o dinheiro como tema é subproduto de uma crítica ao sistema econômico e social. Em *Lixo = Eletricidade*, como o título já nos informa, Arthur Barrio mostra como os restos abandonados da produção humana podem gerar energia, ou seja, podem desempenhar uma função econômica. Amilcar de Castro, em uma de suas obras de ferro recortado e dobrado, "faz uso expressivo de uma estrutura formal mínima" – na frase dos organizadores –, portanto encarnaria um princípio econômico, "a maximização de bens materiais". E Sergio Camargo, em suas esculturas abstratas que sugerem formas orgânicas, expressaria a materialização de um desejo, assim como o dinheiro a expressa. Aqui, então, temos obras que tratam da utilização dos objetos, indicando que o valor de uso muitas vezes não traduz o valor de troca, e que também

À esquerda, *Bandeirinhas*, de Volpi. Abaixo, *Lixo = Eletricidade*, de Artur Barrio, exemplo de trabalho em que o dinheiro como tema é subproduto de uma crítica ao sistema econômico e social. Todas as obras da exposição são enfeixadas no conceito imperfeito de que o dinheiro é expressão de desejos sempre por realizar, o que equivale a dizer que o dinheiro é uma tradução da ansiedade humana da completitude

O serviço secreto contra J.S.G. Boggs

Justiça apreende dinheiro-arte de artista norte-americano

Por Carlos Eduardo Lins da Silva

Desde 1984, o artista plástico norte-americano J.S.G. Boggs se especializa em desenhar e pintar dinheiro, sempre com algumas distorções bem-humoradas em relação às notas originais. É ele, por exemplo, quem assina todas elas, no lugar destinado à assinatura do secretário do tesouro dos EUA. Em muitas notas, em lugar da inscrição "*In God We Trust*" (Em Deus Nós Confiamos), aparece "*In God We Rust*" (Em Deus Nós Entorpecemos). Sob o retrato do presidente Grant, está escrito *Grunt* (ranzinza).

A concepção de arte de Boggs envolve mais do que pintar ou desenhar. Ele quer a mais completa participação do público. Por isso, vai com seus *Bogg's Money* a locais de comércio e oferece em troca de mercadoria. "Eu sempre digo que aquilo não é dinheiro, é uma obra de arte, e argumento que, um dia, ela vai valer muito mais do que a quantidade de dólares que ela representa."

Um documentário feito sobre Boggs e mostrado na rede pública de TV dos Estados Unidos confirma que é muito grande o número de pessoas que aceita o dinheiro-arte. Na Suíça, Boggs diz ter tido tanto sucesso que, pela primeira vez na vida, se hospedou em hotéis cinco estrelas e comprou roupas de grife.

Mas nos últimos sete anos ele tem tido problemas. O Serviço Secreto confiscou 1.300 de suas obras sob a alegação de que elas são falsificações de dinheiro. Boggs tem lutado na Justiça desde 1990 para ou reaver seu trabalho ou ser julgado como falsário. Mas o governo não faz nem uma coisa nem outra.

Seus advogados, que trabalham de graça por acharem que esse é um caso importante de liberdade de expressão, chegaram a oferecer um acordo ao governo; se alguém alegar ter sido enganado pelo dinheiro de Boggs, ele se confessa um falsário e se entrega à Justiça. Mas a proposta foi ignorada.

Em entrevista a BRAVO!, Boggs, 42, disse estar "cansado e decepcionado" com o seus país. Com o mesmo tipo de atuação artística, na Suíça, ele só ganhou elogios; na Inglaterra, foi julgado e absolvido; na Austrália, acusaram-no de falsificação, mas o juiz do caso arquivou a acusação "ridícula".

No entanto, ele promete continuar. "Cada transação bem-sucedida com o meu dinheiro faz as pessoas pensarem sobre conceitos como valor e beleza e as leva a suas próprias conclusões, independente de qualquer *establishment*, cultura ou governo."

Acrílico sobre tela de Boggs: pequenas distorções da nota original

Obra baseada no dinheiro da Suíça: país devolveu elogios, não processos

FOTOS DIVULGAÇÃO / VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

criticariam o dinheiro como símbolo de realização de sonhos.

O objetivo da mostra – que também traz trabalhos de Volpi, Oiticica, Cildo Meireles, Waltércio Caldas, Mira Schendel, Maria Moreira e Tunga, entre outros – é, portanto, muito claro. Todos os trabalhos são enfeixados no conceito imperfeito de que o dinheiro é expressão de desejos sempre por realizar, o que equivale a dizer que o dinheiro é uma tradução da ansiedade humana de completitude. A obra de Maria Moreira, a propósito, que se chama *Proximidade: Crueldade, Carícia*, é interpretada da seguinte forma pelos organizadores: "Das relações, só o que resta é a possibilidade de aproximação que a troca do dinheiro permite". Logo, podemos entender toda a exposição como uma análise das relações humanas como restritas ao intercâmbio econômico, o qual promete concretizar nossos sonhos e não cumpre. Mas será que é assim mesmo? Será que o consumo é necessariamente um mal? Será que o hiato entre valor de troca e valor de uso não é inerente ao paradoxo da condição humana, entre indivíduo e coletividade, entre interior e exterior, entre ser e imaginar?

A relação entre dinheiro e arte é com certeza um assunto extraordinariamente rico, e poderia gerar exposições muito interessantes. No ano passado tivemos em São Paulo um esboço de polêmica sobre a exposição de Monet realizada no Masp. Os bem-pensantes se irritaram com o oba-oba e o marketing – seguramente irritantes – em torno do evento, que o vendia como uma megamostra que não era; ou seja, seu valor de uso era bem menor do que o valor de troca anunciado. Mas, no fervor antimercantilista, deixaram o ódio – desejo de alteração daquele estado de coisas – falar mais alto, e houve quem dissesse que a fase Giverny de Monet é irrelevante e, em conseqüência, as mais de 400 mil pessoas que foram ao Masp estavam sendo enganadas por inteiro. Bobagem. A fase Giverny é importante, sim, como sabiam os expressionistas abstratos, como proposta de organização da superfície pictórica sem ilusão de profundidade, apenas com sua sugestão.

Da mesma forma, é irritante quando se vê uma obra de Van Gogh ser vendida a US$ 80 milhões, quando se sabe que ele vendeu apenas uma única tela em vida. O inchaço do mercado de arte nos anos 80 – que agora parece estar retornando – foi um triste show de novo-riquismo, que confunde arte com *status*. Mas alguém vai propor a extinção do mercado de arte? Praticamente todos os artistas da exposição no MAM são bastante beneficiados pela enorme quantidade de dinheiro gasto em arte no mundo todo, por bienais, galerias, empresas e colecionadores, e até mesmo uma obra da "contestadora" Louise Bourgeois é comprada pelo Banco Itaú sem que ninguém note a ironia do fato. Dinheiro e arte são como dois namorados que se relacionam e se traem, embora um acredite que o outro vá preenchê-lo, o que é impossível – mas, se quiserem, eles podem gerar filhos saudáveis, e assim o mundo continua. *Money makes the world go round* – o dinheiro faz o mundo girar, e a arte também. O problema de *Teoria dos Valores* é supor que o dinheiro é necessariamente nocivo às relações humanas, como se fosse antiético comprar arte e como se a cultura precisasse ser absolutamente imprescindível no mundo material como o dinheiro é. Nem tudo é *kitsch* no capitalismo contemporâneo.

A obra de Flávia Ribeiro (à esquerda), da série *Frágeis*, vai direto ao tema da mostra ao trabalhar com ouro. Acima, *O Zero Cruzeiro*, de Cildo Meireles. Abaixo, obra de Amilcar de Castro, de ferro recortado e dobrado, que – segundo os organizadores da exposição – "é como uma transposição plástica de uma das máximas da economia, que é a maximização de bens materiais"

Pelo menos, no entanto, a exposição permite que a gente se faça essas perguntas e, mais ainda, note como os trabalhos que não tratam diretamente do dinheiro – como os de Amilcar e Camargo, que certamente não estavam pensando nele quando os fizeram – são melhores do que aqueles que se limitam a lamentar o consumismo contemporâneo. Mas é bom lembrar uma frase de Jean-Paul Sartre, que pode ser um bilhete de entrada para a exposição mais importante do que o mesmo: "Nossa vida não começa quando recebemos o primeiro salário". Nem a arte.

Onde e Quando

***Teoria dos Valores*. MAM de São Paulo. Parque Ibirapuera. De 8 de janeiro a 8 de fevereiro. Aberta de terça a domingo**

FOTOS VICENTE DE MELLO/DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

O Brasil segundo Siron

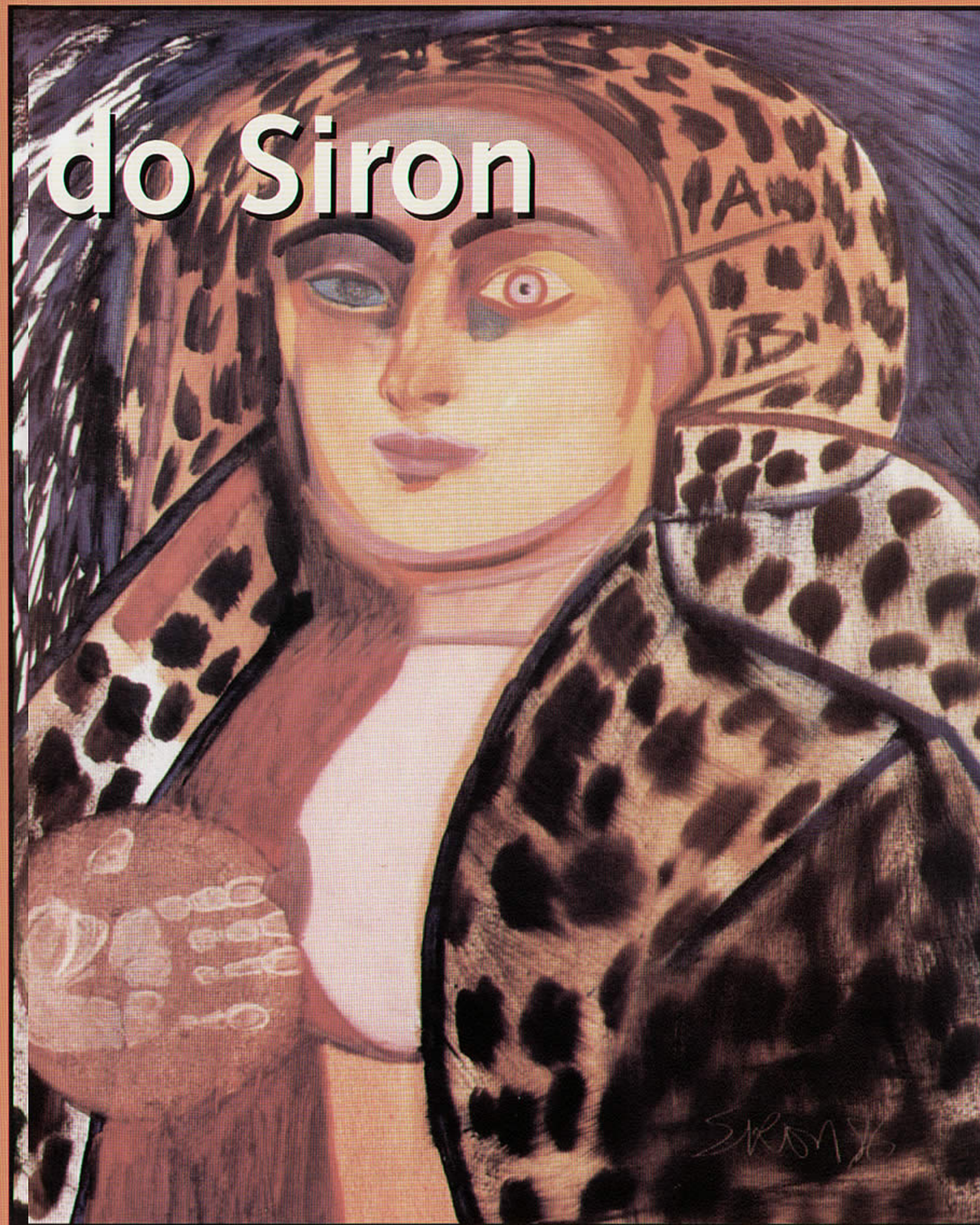
O artista goiano, que se considera um cronista do país, chega aos 50 anos e apresenta no Rio a primeira grande retrospectiva de sua obra

Por André Luiz Barros

"Aqui, foi covardemente assassinado, a fogo, o índio pataxó Gaudino Jesus dos Santos, por cinco jovens desta capital." Em seu tempo, Monet, Picasso ou Cézanne, para só citar três nomes, nunca chegaram a inscrever numa obra de sua autoria uma frase-manifesto como essa, raivosa, gutural, em resposta imediata a um fato violento que ganhou os jornais e serviu de lenha ao fogo das polêmicas. Em 1997, Siron Franco, artista goiano, pintor afetado por um cotidiano brasileiro que conspira contra o conceito tradicional de belo, escreveu a tal frase ao pé de uma placa de metal vazada com a silhueta de um homem consumido pelo fogo. Erguida no chão de Brasília, a escultura-monumento, quando atingida pelo sol, desenha no chão o clarão de um corpo estirado de bruços: a luz atravessa o corpo e as labaredas em volta dele, e o efeito seria belo se não fosse trágico. Seu autor completa 50 anos com a primeira grande retrospectiva de sua obra extensa (mais de 2 mil peças, entre quadros, desenhos, instalações, monumentos, etc.) e contraditória, no Centro Cultural Banco do Brasil, no Rio (*veja folder com a descrição arquitetônica desse importante espaço cultural no final desta reportagem*). Siron é autor de uma obra que, se nos anos 70 chegou a ser contestada por alguns, a partir dos 90 ganhou um amplo reconhecimento, sendo cada vez mais valorizada no mercado nacional e internacional como um retrato pictórico possível do Brasil. "Tem gente que diz que eu me aproveito dos acontecimentos. Ora, ao longo da história da Arte, os artistas tiveram também uma função de registrar fatos. Há um belo quadro mostrando um massacre num anfiteatro de Pompéia. Se determinado artista não tivesse pintado, o que houve ali não teria chegado a nós. Admito que faço parte da família de artistas-cronistas. Faço vídeo, escultura, gravura, instalação: cada suporte pede temas específicos. E sou afetado pelo erótico, pelo sexual, pela violência: fiz o primeiro quadro mostrando a cocaína, em 1967. Faço obras a partir do que vivo, de onde ando, do que vejo. Isso é que me impulsiona", disse o artista em entrevista a **BRAVO!**

Na verdade, hoje Siron Franco precisa muito pouco desse tipo de autodefesa. "Para mim, ele é o maior pintor vivo do Brasil", resume o poeta e crítico de arte Ferreira Gullar. Pintor, Siron começou incipientemente a ser aos 13 anos, quando, já desenhando, ingressou como ouvinte no curso de belas-artes da Universidade Católica de Goiás. Dali saiu aos 17 e, para sobreviver, começou a pin-

Caçula dos dez filhos de um barbeiro, na infância Siron Franco (esquerda) vendia nas ruas pastéis feitos pela mãe. Hoje, é considerado por Ferreira Gullar o maior pintor do país. Figurativo, no início de carreira assustou-se com a arte abstrata e conceitual, mas teve uma revelação em Léger. A tela *Personagem Indeciso*, de 1986 (direita), está em coleção particular em Nova York

FOTOS REPRODUÇÃO

tar retratos comportados de musas da sociedade goianiense. Sobreviver sempre foi tarefa suada para aquele filho de um ex-trabalhador rural tornado barbeiro e de uma dona de casa que distribuía pastéis para os dez filhos venderem pelas esquinas de Goiás Velho, antiga capital do Estado. Quanto aos ingênuos retratos, na verdade "moedas" do jovem para comprar tinta e tela, Siron está longe de se envergonhar de tê-los feito: "Foi a única forma de fugir da publicidade, que poderia me influenciar para sempre", diz. Siron, ou melhor, Gessiron Alves Franco, era o caçula e, como tal, sentiu na pele a carga das histórias terrificantes que circulavam na velha cidade: "Fiz meu primário na escola maçônica. Se brigasse, me ameaçavam prender no quarto com o bode preto. Perto de casa tinha a árvore do enforcado, uma presença mágica". O futuro admirador dos contos de Edgar Allan Poe não conviveu apenas com o horror imaginário. Gostava de pular certo muro para pegar uvas. Do outro lado, o pânico: filhos anormais de pais consangüíneos, aleijados, homens sem cavidade ocular: "Aquilo misturava medo e fascínio, o medo me fascinava. Anos depois, fiz generais e bispos com aquelas aparências terríveis". Mas trágico foi o dia em que, aos 21 anos, entrou numa casa e achou corpos de uma família amiga cortados a machadadas.

Juntem-se fatos tétricos como esse à convivência do jovem Siron com padres como o frei Canfaloni, pintor de talento, que fazia o menino entrar tanto no mundo etéreo da boa pintura renascentista quanto no estranhíssimo das imagens medievais. Siron toma contato com os personagens de Bosch e Brueghel. A experiência infantil do terror aliada a imagens de santos, nas quais quis tornar-se especialista, resultou numa heresia. "Comecei a pintar os santos, mas não conseguia fazê-los apenas beatos. Havia sempre algo de trágico ou perverso na imagem. Minhas nossas senhoras atingiam o orgasmo, bispos mostravam dentes cariados, auréolas viravam miras de armas...", diz. O mesmo aconteceu com os retratos bem comportados: foram se insurgindo, mesmo contra a vontade de seu criador. Na verdade, esse novo olhar nascia de viagens clandestinas a São Paulo, em caronas de caminhões. Na capital paulista, Siron descobriu a arte moderna, Léger, Van Gogh, Gauguin e, com eles, uma nova liberdade das formas e das cores. Via Léger, iniciou o que ficou conhecido como a fase da "Era das Máquinas": maquinaria visual pesada.

Mas se antes Siron sentia-se como um pária no cenário de artes plásticas, mesmo de Goiânia, logo ele esbarraria em outro muro um tanto difícil de transpor. Em São Paulo, assim como em Nova York e na Europa, o final dos anos 50 e início dos 60 é marcado pela hegemonia do abstrato e do conceitual, do geométrico e dos *happenings*. "Era a época em que Hélio Oiticica e Lygia Clark anunciavam a morte da pintura. Imagina, eu, um garoto recém-chegado de Goiânia, com uma pintura figurativa, cheio de esperanças, ouvindo aquele decreto!", recorda Siron, que hoje pode ver a atitude dos artistas da época com mais sobriedade. "Eles tinham de matar a pintura para abrir espaço para novas obras. Arte é isto: um diz que morreu e outro ressuscita", diz. A verdade é que se dizer figurativo, naquele momento, era sinônimo de atraso irremediável. No Brasil, o negócio era o "neoconcretismo". "Há um colonialismo muito grande nas artes plásticas do Brasil. Se um navio sai com uma nova onda da Holanda, dois anos depois a onda pega aqui. Nesse sentido, minha pintura foi uma forma de resistência", diz.

Sempre em Goiânia, o pintor continuou fiel a seu suporte, contra a corrente hegemônica da época, e sua grande virada ▶

Siron reavalia hoje o impacto de Hélio Oiticica e Lygia Clark: "Eles tinham de matar a pintura para abrir espaço para novas obras. Arte é isto: um diz que morreu e outro ressuscita". O tríptico *Vícios* (centro), de 1986, é representativo de uma produção de mais de 2.000 obras e que compreende pintura, vídeo, escultura, gravura, instalação. A busca da interferência na realidade política e social é um traço do trabalho do artista. Abaixo, *Flagrante*, de 1990

FOTOS REPRODUÇÃO

A arte acabou, a arte não acabou

Numa época em que não há mais regras nem limites, Siron Franco consegue criar uma obra que expressa a essência

Por Ferreira Gullar

Uma das mais significativas descobertas da arte moderna foi a de que toda e qualquer forma tem expressão. Antes, na arte, só tinha expressão a forma que representasse alguma coisa: um rosto, um corpo de mulher, uma maçã. Em certa época, a maçã pintada tinha de dar água na boca e a figura da mulher tinha de dar tesão. Depois, não: a maçã de Cézanne só quer ser vista, e ninguém pensaria em levar para cama um nu de Picasso. O que isso significa? Que a expressão não está no que a forma representa, mas nela mesma, na natureza de fato perceptivo.

E com isso a arte acabou. Claro, toda e qualquer forma tem expressão; não é preciso ser nenhum Rafael, nenhum Matisse para fazer arte: basta rabiscar um garrancho. E por isso Joseph Beuys disse: todo mundo é artista. E é, ou melhor, não é.

Sim, agora vale tudo: é ovo frito, é pedaço de carvão, é cação cortado ao meio, barata espetada, dente, sangue de menstruação na tela. No começo, chocava; agora, as pessoas olham, soltam um muxoxo. É, a arte acabou.

Mas quando a gente se depara com um quadro de Siron Franco – seja *O Apicultor*, seja *Agorafobia*, seja *O Chefe*, *O Exercício de Censura*, *Bairro Popular*, seja... – vê que não. As formas estão ali, imantadas de significação, de uma poesia que não se traduz em palavras. Acabaram-se os princípios, as regras, os limites, e por isso ficou fácil, isto é, muito difícil fazer arte. Ela foi reduzida à sua essência. E só quem é capaz de expressar essa essência faz arte. É, de fato, impossível defini-la, mas onde ela sopra logo se percebe. Como nos quadros desse goiano, brasileiro, universal Gessiron Alves Franco, nascido em Goiás Velho em 1947.

Uma obra de arte é alguma coisa imantada.

Diante de um quadro de Siron ninguém permanece indiferente. Não se trata de um pedaço de tela apenas, sobre o qual alguém traçou figuras, despejou formas e cores. De fato, um quadro, enquanto objeto, é isso mesmo: coisa material, tela e pigmentos. O milagre da arte consiste em transformar essas meras coisas materiais em voz humana, universo simbólico gerador de significados que só existem nele. E cada artista cria seu próprio universo. O universo de Siron contém uma vasta riqueza de elementos cromáticos e formais. E, embora em todos os seus quadros exista qualquer coisa que é constante e que os identifica como sironeanos, sua arte possui uma coerência estilística e temática definida. E esse é um traço importante de sua obra: ela é temática, ou seja, fala de coisas que estão fora dela, não está fechada em si mesma, auto-referente. Fala de gente, de bois, de pesadelos, de antas, cães, obsessões e delírios, problemas pessoais e sociais, ora de maneira sarcástica, ora alegórica, ora poética. Mas não é a tematicidade que a torna peculiar, e sim o modo como trata os temas. De fato, Siron fala do mundo transformando-o em pintura.

Depois que a arte moderna eliminou todos os princípios e limites, ficou muito mais fácil (vale tudo) e muito mais difícil fazer arte. *O Exercício da Censura* (esquerda), de 1984, é exemplar da possibilidade da arte: as formas estão ali, imantadas de significação, de uma poesia que não se traduz em palavras. Siron cria seu próprio universo e constrói uma obra que não é auto-referente, é temática, fala de coisas que estão fora dela. Abaixo, *O Executivo*, de 1977

FOTOS REPRODUÇÃO

iria coincidir com uma reviravolta mundial: 1968. É quando inscreve, na Segunda Bienal da Bahia – que tinha certa projeção na época –, três telas: *Cavalo de Tróia*, *Fim de Todos* e *Morte aos Primogênitos*. Mesmo fechada pelo regime militar, a Bienal serviu para uma decolagem da carreira de Siron, com a premiação de *Cavalo de Tróia*. As outras duas telas foram destruídas. A descrição de uma delas: "*Morte aos Primogênitos* mostrava uma grande latrina onde anjos fardados decepavam estudantes". Começava para o goiano uma fase de luta política, no bojo de sua geração. Fase em que mesmo as imagens de animais-homens, seres perversos nem homens nem bichos, surgiam nas telas como forma de resistência hoje assumida. "Na verdade, grande parte dos animais que pus em meus quadros simbolizava a época política do país. Estava querendo mostrar que os governantes nos tratavam daquele modo, ou seja, como bichos", diz. Apesar dessa análise do próprio artista, Ferreira Gullar e outros críticos apontam na obra de Siron também um vínculo regional muito forte, um amor a Goiânia, ao coração do Brasil, afinal. Essa ligação se traduz, hoje, entre outras coisas, até mesmo nas pesquisas que o pintor faz sobre arqueologia brasileira. "Moro a 17 quilômetros de Goiânia; na minha chácara crio peixe, já colecionei pedra. E quando cheguei a Paris, em 1976, por conta do prêmio de viagem do Salão de Arte Moderna do Rio, em vez de ir ao Louvre, me enfurnei no Museu do Homem e fiquei maravilhado com as cerâmicas dos índios carajás, que são da minha região", diz. O bisavô índio certamente tem parte nisso, e no impulso de realização do monumento às Nações Indígenas, um emaranhado harmônico de 500 colunas de 2,10 metros de altura, como numa floresta de pedras, ao longo de cerca de 11 quilômetros quadrados, perto de Brasília. "Pus muitos homens para trabalhar, orquestrando assim como uma escola de samba. Tinha até índios deixando suas pegadas no cimento", conta.

Memória (acima), trabalho de técnica mista de 1993. *Perus* (abaixo), é de 1990. Em 1968 o artista inaugurou uma fase de luta política, em que as imagens de animais-homens surgiam nas telas como forma de resistência. "Estava querendo mostrar que os governantes nos tratavam como bichos", diz Siron. Na página oposta, *Salão de Beleza*, de 1980

As raízes da história pessoal, no caso de Siron, servem apenas de base para que ele trabalhe a influência dos fatos presentes. "A ligação como atuante, buscando interferir no processo social e político", escreveu Gullar. Esse traço participante remete, por exemplo, ao monumento a Gaudino dos Santos, que é hoje a mais distintiva marca do artista. Recentemente, sua criação *Balanço*, uma peça maciça de 3 por 4 metros e pesando 40 quilos que ele fez erguer em plena Avenida Paulista, São Paulo, reforçou inusitadamente a pretendida interferência, quando autoridades foram fotografadas, pelos jornais, sentadas na obra. Nela, sob os bancos do balanço, crianças penduradas parecem ter sido excluídas de algum jogo social: "Um governante sentado sobre uma criança fictícia dessas foi realmente uma imagem irônica", comentou ele.

Em 1987, quando Goiânia foi palco do acidente radioativo mais grave da história do Brasil, Siron primeiramente desenhou as ruas do Bairro Popular, onde morou toda a infância e onde, ironicamente, houve a tragédia. "A idéia inicial era fazer uma passeata", diz. Aqueles mapas, no entanto, e a dimensão humana do problema o levaram a fazer uma série inteira de obras sobre o césio 137, causador de tantas mortes. E para 1998, juntando o amor à arqueologia e a vontade de intervir na realidade, Siron está modelando, na imaginação, duas das quatro praças de Berlim (as outras duas estão nas mãos de Franz Kracjberg e Amílcar de Castro), cuja reforma cabe a dois arquitetos brasileiros, no projeto de renovação da capital alemã. Siron pesquisa o Brasil da pré-história, pré-Cabral, fazendo fac-símiles artísticos de objetos das pedras polida e lascada brasileiras, indígenas, de raiz. Com isso, Siron não abandonou seus elementos: a volta ao mais básico para comentar e intervir no mais atual. ▮

Onde e Quando

Siron Franco – Retrospectiva. Centro Cultural Banco do Brasil, Rua Primeiro de Março, 66, Rio de Janeiro. De 14 de janeiro a 8 de março. De terça a domingo, de 12 às 20 horas

São Paulo 444

Por Sérgio Ribas

Às vésperas do aniversário, a cidade ganha versão panorâmica através da câmera de Juca Martins

Na série de trabalhos realizados com a câmera alemã Noblex, Juca Martins subverte a realidade tumultuada da metrópole para surpreender até nos pontos mais previsíveis do roteiro turístico de São Paulo: ao lado, a vista panorâmica tomada do alto do Edifício Itália, no centro da cidade, em foto feita em julho do ano passado. É outra parada na trajetória que assume a perseguição da luz e o descompromisso com a perfeição técnica da perspectiva, marca registrada da fotografia em panorâmica. "Quis o 'instante decisivo' de Cartier Bresson dentro do cenário identificável da cidade", diz Juca, que apresenta o resultado de quatro anos de trabalho em mostra e livro

Abaixo, o Solar da Marquesa de Santos, no Pátio do Colégio, em estratégico isolamento: cenário limpo apresentado de forma idealizada

Conduzido pela poesia de Mario de Andrade, o fotógrafo Juca Martins descobriu uma visão surpreendente de São Paulo. Há quatro anos, encarregado de interpretar com imagens os versos do poeta, ele concluiu que a máquina fotográfica que usava não conseguia atingir o campo de visão que desejava registrar. Optou então por uma Noblex, câmera alemã com alcance panorâmico em ângulo de 136 graus, e começou, em 1993, o trabalho que nasceu experimental e vai ser apresentado, no final deste mês, como *São Paulo, Capital — Uma Visão Panorâmica da Cidade no Final do Século 20*, exposição e livro com os quais o Instituto Moreira Salles comemora seu segundo aniversário e festeja os 444 anos da cidade, que se completam no dia 25.

A São Paulo de Juca Martins é, como ele diz, tentacular, multiforme, contraditória. Assim lhe pareceu, ao menos, depois da pesquisa que o levou a 70 locações e resultou em 3 mil imagens, 80 exibidas na exposição e 70 apresentadas no livro. Todas em preto-e-branco, as fotos surpreendem porque eliminam os elementos que enchem a cidade de movimento, de tumulto. O que se vê é uma São Paulo em repouso. É como se o fotógrafo se apropriasse primeiro da arquitetura urbana — com seus arranha-céus, viadutos, construções históricas — e depois dos cenários bucólicos — os parques, represas, e arredores —, para transformar tudo em objeto de contemplação. "É como se o mundo estivesse no fundo do meu quintal", ele diz.

Acima, a represa de Guarapiranga, fotografada em fevereiro do ano passado: objeto de contemplação alheio ao real

O quintal de Juca é uma sucessão de descobertas que subverte a tradição das câmeras panorâmicas, usadas para atingir a perfeição técnica na correção de perspectivas. Ele aplica-se a essa idéia e limpa seus cenários para capturá-los de forma idealizada. O que desperta o fascínio, do fotógrafo ou do espectador, é a distorção, o imperfeito que ilustra a omissão do caos, a harmonia forjada para fazer de São Paulo a "cidade maravilhosa" que Juca enxerga. Ele se tranforma num perseguidor da luz, inventa o silêncio em grandes avenidas e o vazio no centro da cidade, como na região do Pátio do Colégio, em que elimina todos, ou quase, os elementos que possam remeter ao presente.

O Que, Quando e Quanto

São Paulo, Capital – Uma Visão Panorâmica da Cidade no Final do Século 20, **exposição de 80 fotos de Juca Martins e livro com 112 páginas e texto do escritor Ignácio de Loyola Brandão, por R$ 58. A mostra estréia dia 29 de janeiro no Instituto Cultural Moreira Salles (Rua Piauí, 844, tel. 011 825-2560, em São Paulo) e fica em cartaz até 3 de maio.**

Do Parque da Cantareira às estações de metrô ou interiores de palácios, o passeio de Juca Martins é a versão poética de uma trajetória profissional construída no fotojornalismo. Juca guarda os prêmios Esso e Vladimir Herzog, conquistados nos anos 80, mesma década em que recebeu o Prêmio Internacional Nikkon, no Japão. Entre outras coleções, suas fotos integram o acervo da Pirelli e, a partir de agora, todo o trabalho realizado para a mostra e o livro passam a integrar o acervo do Instituto Moreira Salles, que já tem mais de 10 mil fotos em sua coleção, inciada em 1996 com a aquisição de uma série de trabalhos do antropólogo francês Claude Lévi-Strauss. ■

Acima, o Edifício Copan, no centro da cidade, projeto de Oscar Niemeyer, fotografado à luz perfeita, segundo Juca Martins. Abaixo, o Viaduto Santa Efigênia, um dos pontos mais movimentados da cidade, quase deserto no dia 25 de janeiro do ano passado: eliminação dos elementos que possam remeter ao presente

O novo realismo confronta o pop

Exposição em Nice traça o percurso dos dois movimentos artísticos que, nos anos 60, dominaram França e Estados Unidos

Mais que uma exposição, é uma confrontação: a mostra De Klein a Warhol, no Museu de Arte Moderna e Contemporânea de Nice, coloca frente a frente dois movimentos que emergiram quase ao mesmo tempo em dois continentes diferentes — o Nouveau

I Like Olympia in Black Face, de Larry Rivers, 1970 (acima), e *América, América*, de Martial Raysse, 1964 (esquerda)

Réalisme na França e a Pop Art nos Estados Unidos. As obras que definem duas maneiras de representar o mundo agitado e em plena mutação dos anos 60 foram reunidas de coleções excepcionais: a do próprio museu de Nice e a do Musée National d'Art Moderne de Paris (Centre Georges Pompidou).

O resultado é a documentação do momento do encontro do Nouveau Réalisme, cuja formação começa já nos anos 50, com artistas vanguardistas americanos que têm as mesmas inquietações e indagações. Desse encontro surge o fenômeno do qual os Estados Unidos se apropriam — a Pop Art.

A mostra reúne mais de 150 obras dos artistas Yves Klein, John Chamberlain, François Dufrêne, Christo, Arman, César, Gérard Deschamps, Jim Dine, Raymond Hains, Robert Indiana, Alain Jacquet, Jasper Johns, Edward Kienholz, Roy Lichtenstein, Louise Nevelson, Martial Raysse, Larry Rivers, James Rosenquist, Mimmo Rotella, Niki de Saint Phalle, Daniel Spoerri, Richard Stankiewicz, Jean Tinguely, Villeglé, Tom Wesselmann, Claes Oldenburg, George Segal, Robert Rauschenberg e Andy Warhol.

Nice foi escolhida como cenário desse memorável encontro em função de um programa de parcerias do Centre Georges Pompidou (CGP) com outros museus da França e do exterior de outubro de 97 a dezembro de 99, período de reforma do CGP para as comemorações do ano 2000, e pelo fato de a cidade ter uma vocação particular para esse momento artístico — Arman, Yves Klein e Martial Raysse nasceram lá.

Cemetery Flag, de Claes Oldenburg, 1960

A apresentação das obras é acompanhada de um ciclo de filmes e vídeos e de vasta documentação (textos e fotografias pertencentes aos dois museus) que reconstituem a cena artística dos anos 60. De Klein a Warhol, Face à Face France/États-Unis pode ser vista até 16 de março.
JÔ DE CARVALHO,
de Paris

Baluba, de Jean Tinguely, 1961, parte do trajeto que vai de Yves Klein a Andy Warhol

FOTOS CNAC-GP / ADAGP

A PINTURA ESCULPIDA

Dudi Maia Rosa faz de seu espaço de trabalho uma fábrica de experimentações

Por Katia Canton
Fotos Eduardo Simões

O grande instumento de trabalho do paulistano Dudi Maia Rosa, nascido em 1946, não é o pincel. É a liberdade. Ousado, discreto e paciente, o artista transforma seu espaço de trabalho, montado nos fundos da casa onde mora, numa arborizada rua do Bairro de Santo Amaro, numa fábrica de experimentações inusitadas. Inquieto e espiritualizado, ele trabalha imune a pressões ou modismos. E define seu trabalho como a busca de uma arte "de dentro para fora, um tipo de representação que segue a inquietação pessoal e abandona a ordem externa das coisas".

Essa atitude se materializa em criações múltiplas: Maia Rosa faz, por exemplo, "pedras", com moldes de isopor e cimento, trabalha com gravuras em sua oficina, desenha. Mas o carro-chefe de sua produção está nas "pinturas" tridimensionais que ele realiza com caixas de resina plástica.

"Trabalho contra um molde no piso. Com a argila, crio texturas em negativo sobre o chão. Depois, jogo gesso e, em seguida, resina colorida. Posso também usar celofane e cera quente, conseguindo texturas e formas por meio de reações de calor. Ou posso esculpir sobre uma placa de isopor, que recebe molde em resina com lã de vidro." Jogando o líquido grosso sobre a base esculpida, Maia Rosa sedimenta a experiência quase aleatória que, ao cristalizar-se, faz brotar tonalidades, formas rarefeitas pela translucidez, relevos.

Os métodos experimentais de Dudi Maia Rosa têm herança na gravura. "Mas o gesto da pintura, para mim, é despejar", diz. Com essa ação consistente, o artista quer pôr um fim à idéia clássica da pintura como algo aplicado à superfície de um suporte. "É preciso romper o limite entre o que é suporte e o que é pintura. Hoje o suporte se materializa, a pintura é esculpida. Pinto não só por fora, mas também por dentro da obra, impregnando-a de acidentes e significados intuitivos."

O artista não tem rotina de trabalho fixa. O que é constante no clima deste atelier, na borda da Serra do Mar, é uma percepção atenta à natureza, que "permeia o trabalho, como organismo vivo".

Viva a Bahia

Livro é dedicado ao museu do Estado, que comemora 80 anos

O Museu de Arte da Bahia (MAB), o mais antigo do Estado, faz 80 anos e ganha livro que destaca parte das 5 mil peças de seu acervo: móveis do século 18, pratarias, porcelana da Companhia das Índias Ocidentais, jóias, pintura, esculturas sacras.

Instalado desde 1982 na sua nova sede, no Palácio da Vitória, Salvador, o museu foi reformado e reinaugurado em 1994. O núcleo inicial do acervo do museu foi a coleção privada de pinturas de artistas europeus e baianas do médico inglês Johnatas Abott, adquirida em 1871 pelo então vice-presidente da Província da Bahia.

O volume sobre o MAB é o 16º da série dedicada aos museus brasileiros iniciada em 1982 por iniciativa do Banco Safra. Com tiragem de 12 mil exemplares, o livro será distribuído a instituições culturais no Brasil e exterior.

Santa Maria Madalena, séc. 17, escultura em cedro e marfim

A Vanguarda de Lorenzo Lotto

Retrospectiva do contemporâneo de Rafael mostra um artista à frente de seu tempo

Obra do renascentista: *O Casamento Místico de Santa Catarina*

Por que alguns artistas ficam mais famosos que outros da mesma época e de valor equivalente? Essa é uma das questões que ganha relevância diante da retrospectiva de Lorenzo Lotto (c. 1480-1556/1557), em exibição na Galeria Nacional de Arte em Washington até 1º de março de 1998. No que Rafael ou Ticiano foram tão superiores a seu contemporâneo e conterrâneo Lotto para justificar que eles tenham se tornando nomes familiares em todo o mundo como representantes de sua época e Lotto tenha permanecido quase ignorado até pouco tempo atrás? Os 50 retratos, alegorias e pinturas religiosas em exibição em Washington, mostram que Lotto tem qualidades à altura de Rafael ou Ticiano. Talvez o que explique sua fama menor quando vivo seja o fato de sua arte estar à frente de seu tempo. Os retratos, por exemplo, têm um caráter psicológico que talvez só pudesse ser devidamente apreciado pelo público depois de Freud. Os temas bíblicos são tratados de maneira mais detalhista do que o padrão renascentista, permitindo-se uma "intimidade" com os personagens que pode ter desagradado às autoridades religiosas de então. A primeira retrospectiva de Lotto no hemisfério ocidental segue depois para Bergamo (Itália) e Paris. — CELS, *de Washington*

Doze séculos de arte japonesa

Parte da coleção da família imperial é mostrada no Ocidente pela primeira vez

Pela primeira vez, uma parte da coleção de arte da família imperial japonesa é exibida fora da Ásia. A mostra foi inaugurada no dia 14 de dezembro em Washington, na Arthur M. Sackler Gallery, e permanece aberta até 8 de março. Alguns dos trabalhos são de tal maneira delicados que não podem ficar expostos à luz por um período de tempo tão longo quanto as 11 semanas programadas para a mostra. Por isso, peças suplementares foram trazidas para um rodízio.

A cada dia, 56 pinturas e 20 trabalhos de caligrafia poderão ser vistos pelo público. Entre as obras, 15 pertencem à coleção pessoal do imperador Akihito, que concordou com a exibição em homenagem ao 75º aniversário dos museus de arte asiática do Instituto Smithsonian em Washington (a Sackler e a Freer Gallery). A família imperial, que tem sua origem dinástica datada de 660 a.C., começou a colecionar objetos de arte durante o reinado do imperador Shomu (724-749). Muitos dos trabalhos que compõem a coleção foram criados pelos próprios monarcas ou por eles comissionados. Outros foram doados por templos budistas, artistas ou colecionadores. O objetivo da coleção é servir de modelo para a arte e a literatura japonesas. Ele foi plenamente atingido a partir do período Heinan (794-1185), quando uma cortesã, Murasaki Shikibu, criou a primeira de uma série de histórias sobre o príncipe Genji. Cenas dessas histórias integram a mostra, e, até hoje, são tomadas como exemplares pelos artistas japoneses.

Biombo com cena da história de Genji, séc. 16

FOTO REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

SINFONIAS VISUAIS

Depois de trabalhar com Bob Wilson, Tiago Carneiro da Cunha cria espetáculos que exploram o tempo eterno e a narrativa abstrata

Por Katia Canton

A companhia que ele dirige tem o "nome" de •••, grafismo que, na Espanha, é usado como marca de geladeira. Seus espetáculos recebem títulos secos, quase rótulos, como *Nº 2.01* ou *Nº 2*. Ele não é propriamente artista plástico, nem coreógrafo, tampouco diretor de teatro. Ou melhor, é tudo ao mesmo tempo. Aos 23 anos, Tiago Carneiro da Cunha é um artista verdadeiramente interdisciplinar. A facilidade com que ele manipula diferentes terrenos artísticos é baseada numa experiência consistente.

Tiago saiu do Brasil aos 18 anos para estudar artes plásticas em Nova York. Ali, conheceu e tornou-se assistente de Bob Wilson, criador do teatro das imagens, com quem aperfeiçoou uma visão integrada das linguagens artísticas a serviço de uma modificação das noções de tempo e espaço. "Disciplinas como a música ou a literatura não conseguiram escapar da linearidade do tempo. Pesquiso uma linguagem que faça com que o espectador perca noções lineares, de começo, meio e fim, duração ou local da ação. Trabalho com espécies de sinfonias visuais, que suspendem a narrativa em função de jogos formais de repetições e variações de gesto, imagem, cor, movimento", diz ele.

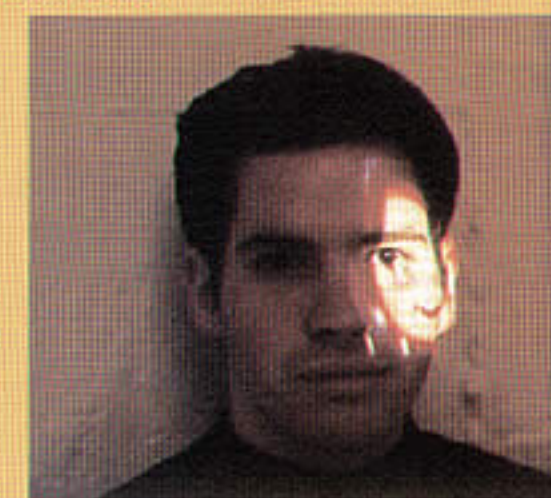
Em suas obras, que podem ser espetáculos, instalações, performances, o artista adotou o que chama de tempo eterno e narrativa abstrata. Alargando experiências como as do coreógrafo norte-americano Merce Cunningham e do músico John Cage, seguidos pelos coreógrafos pós-modernos da Judson Memorial Church, Tiago cria seus espetáculos a partir de variações formais de vinhetas de gestos e imagens, muitas vezes realizadas ao acaso, quebrando qualquer possibilidade de uma condução narrativa. Diferentemente desses criadores americanos, Tiago aplica estratégias de repetição e variação a panos de fundos que remetem à literatura, à história da arte, à música.

Seu primeiro espetáculo profissional foi realizado em Barcelona, cidade para onde Tiago mudou-se em 1995. *Paraíso Perdido*, realizado no subsolo de piscinas públicas de Montjuic, Barcelona, foi concebido a partir de uma coreografia realizada sobre uma enorme estrutura branca cúbica e baseado no poema épico *Paradise Lost*, de John Milton.

O trabalho tornou-se sucesso de público e de crítica, e recebeu o prêmio de Criatividade Jovem do governo da Catalunha. Foi seguido de *Nº 2.01*, desta vez apresentado na Fundação Miró, também Barcelona, entre o final de 1996 e 1997. *Nº 2.01* sobrepunha cenas que lembravam pinturas de Vermeer, jogadores de tênis e um homem de macacão vermelho com o emblema "*hell*" (inferno, e a marca Shell, sem o "S").

Finalmente, *Nº 2*, seu último trabalho, com criações sonoras e poemas de Arnaldo Antunes, torna a manipulação do tempo cênico mais sutil, desprovida de artifícios, quase desconfortável. Dentro de um espaço cênico dividido em três partes, atores-bailarinos repetem e desconstroem seqüências gestuais, em composições que remetem à música. Cada espaço contém uma seqüência narrativa, que é manipulada, misturada, dissecada pelo artista.

"O que quero é trabalhar a não-linearidade das artes visuais dentro do espetáculo em movimento", diz o artista.

O espetáculo *Nº 2.01*, de Tiago C. da Cunha (abaixo), apresentado em Barcelona

Imagens faladas

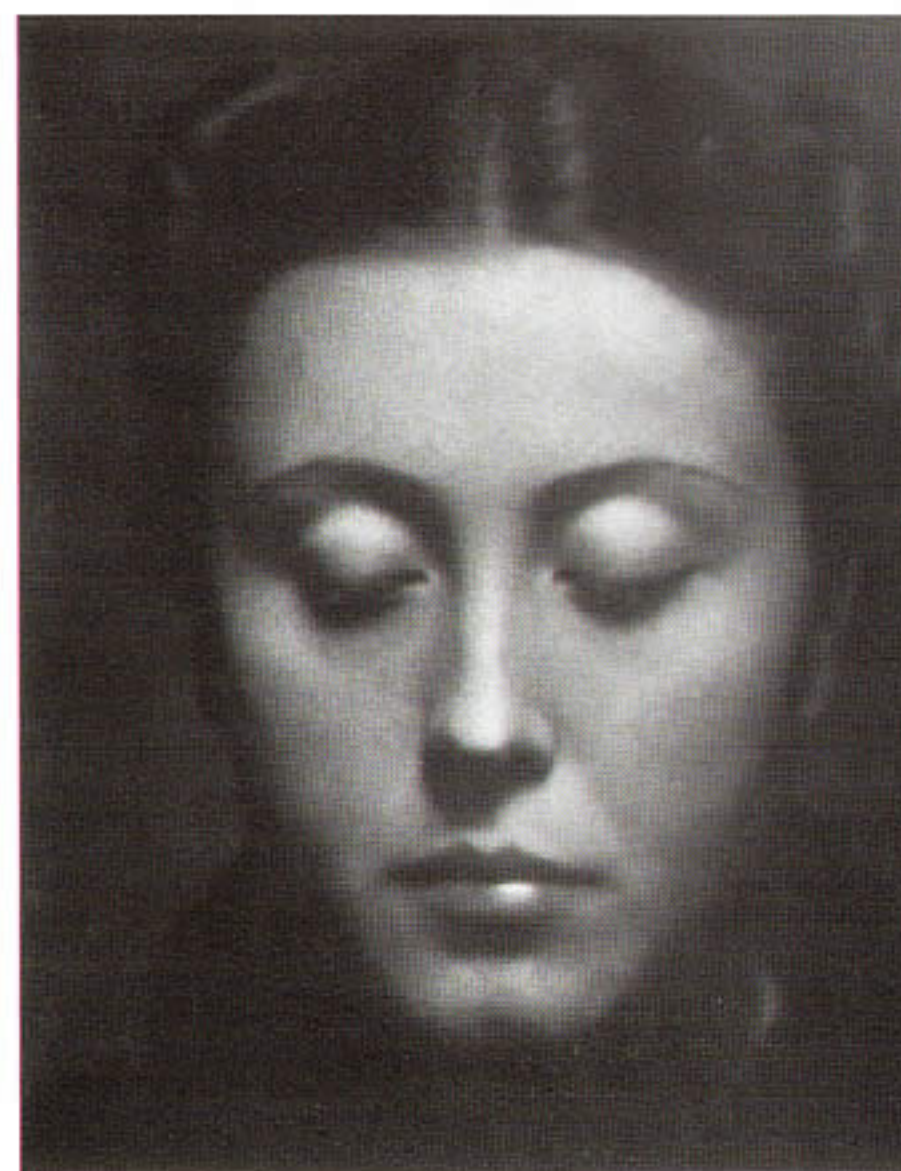
Depoimentos de profissionais brasileiros sobre fotografia são reunidos em livro

Dezoito dos maiores fotógrafos do país foram reunidos pela jornalista Simonetta Persichetti no livro *Imagens da Fotografia Brasileira*, da editora Estação Liberdade. Além de uma série de fotos que mostram o trabalho de cada um, a obra traz uma coleção de entrevistas com esses profissionais, realizadas originalmente para o jornal *O Estado de S. Paulo* entre 1996 e 1997. Entre os entrevistados há nomes como Sebastião Salgado, Mario Cravo Neto, Cristiano Mascaro, Maureen Bisilliat, Thomaz Farkas, Cláudio Edinger, que falam sobre sua visão pessoal da fotografia e motivação profissional. Persichetti teve a preocupação de abranger o trabalho recente e relevante produzido em matéria de fotojornalismo no país. Houve o cuidado de explorar não só o como se faz fotografia, mas também o por quê. Cada entrevista é seguida de quatro páginas com fotos em preto-e-branco, que revelam o estilo de cada fotógrafo. O conjunto forma um fio condutor da história recente contada por meio de imagens.

No Sertão Mineiro, foto da década de 60 de Maureen Bisilliat

Anos modernos

Exposição traz o registro que os maiores fotógrafos do mundo fizeram das grandes mudanças dos anos 20 a 50

O período entre guerras trouxe consigo uma explosão de desenvolvimento nos Estados Unidos e na Europa. Entre 1920 e 1950 proliferou uma série de signos da prosperidade, como os arranha-céus, cada vez mais altos e luxuosos, revistas glamourosas invadiram o mercado, houve uma procura desenfreada por carros mais velozes, a popularização do jazz e da arte abstrata, o impulso da indústria cinematográfica e do rádio. Toda essa movimentação, que determinou novos gostos, tendências e estilos de vida, foi registrada pelas objetivas de Berenice Abbott, Walker Evans, Russell Lee, Man Ray e outros tantos, que promoveram uma revolução na arte de fotografar. O registro que esses fotógrafos fizeram da época na Europa e Estados Unidos estão na mostra Imagens da Era da Máquina, em cartaz no International Center of Photography, de Nova York, até 1º de fevereiro. A mostra reúne, além dos nomes citados, fotos de amadores e de artistas de outras mídias que fizeram experiências com fotografia. Ali estão mais de 100 fotos que mostram desde a instalação e desenvolvimento de cidades e indústrias com seus operários até imagens que registram simplesmente exercícios da arte fotográfica, possíveis graças ao desenvolvimento tecnológico das câmeras. É nítida a comunicação estabelecida entre os trabalhos pioneiros de fotógrafos com os cubistas, construtivistas e artistas da Bauhaus. Essas fotos provam que a vanguarda dialogava entre continentes e ditava as regras.

Mulher com Olhos Fechados, de 1937. Foto de Henriyk Hermanowicz

MUITOS VÍCIOS, ALGUMA VIRTUDE

Jesús Rafael Soto ilustra achados e limitações do Construtivismo e da Optical Art

Por Teixeira Coelho

É comum dizer-se não haver, em arte, lugar para os conceitos *melhor/pior*, que implicam uma idéia recorrente em outros domínios: *avanço* ou *progresso*. Mas um artista, senão *a* arte, pode *avançar* e *regredir*, como demonstra esta retrospectiva de Jesús Rafael Soto, em São Paulo, que é didática, também, por resumir as buscas, impasses e achados da arte nas últimas quatro décadas.

Soto (nascido na Venezuela em 1923) é discípulo do Construtivismo e adepto de primeira hora da Op Art. Do primeiro, retirou, de início, a atração pelas colagens com materiais heteróclitos e, depois, o gosto pelas formas geométricas. E, da Optical Art, o fascínio com imagens virtuais criadas por efeitos simples que dão a impressão de movimento e volume ali onde nada disso existe.

As primeiras obras de Soto atestam sua dupla filiação. É o caso, quanto ao Construtivismo, do *Mural* (1961), *assemblage* de materiais diversos e que hoje, sem mais força simbólica, vale como indício de época. E, seguindo o veio da Op Art, várias peças dos anos 50 (*Muralzinho Amarelo*, *Spirale*) que se revelam igualmente de mínima inspiração. Há, por certo, pontos mais altos nesse período (*Paralelas Interferentes*, 1952). Mas há também pontos ainda mais baixos, caso de *Vibração* (1959), precária na forma e no conteúdo. Nesse instante, o "sentido" de suas obras (como, de resto, da Op Art) é apenas o efeito curioso, divertido. Há uma idéia estreita por trás da obra e uma execução sumária dessa idéia. Recusa-se, no mesmo gesto, o culto ao *conteúdo* e ao objeto de arte.

A partir de meados dos anos 60, a obra de Soto dá sensível salto de qualidade. *Grande Branco* (1966), *Virtual Rosa* (79) e *Círculo Branco Sobre Losango* (77) apontam para um pesquisador perfeccionista interessado em alcançar não só uma idéia, mas, também, em gerar um objeto belo. Soto rende-se à evidência de que o homem procura sempre o belo. Voltam a existir *objetos* que merecem ser vistos. Conteúdos, nem tanto; objetos, sim: a arte dos anos 70 é imanente, voltada para a própria casca, sem querer (e sem poder) ir mais longe e levar mais longe o observador. É a época de uma arte tão profunda quanto um filme de Hollywood — com desvantagens para a arte. Filme e arte tinham algo em comum: não deixavam vestígio na memória. (De novo, as exceções: *Aros com Varetas*, de 72, é uma belíssima escultura.)

Já a década de 80 não conta entre as melhores safras de Soto. As peças enormes, elaboradas ao redor da idéia de *Ambivalência*, destoam da produção anterior. São *pesadas*, duras, "sujas" (muita cor sem estrutura). O artista parece em crise: voltar ao Construtivismo, como na referência a Mondrian, ou seguir no caminho imaterial da Op?

A hesitação entrou pelos anos 90. Mas, em 96, a revelação: a *Esfera Concorde*, centro absoluto desta exposição e que vale, sozinha, a visita. No meio de um espaço vazio, como suspensa no ar, uma esfera vagamente vermelha, virtual (sem computador!), paira como vago e fascinante objeto atrator. Fios de nylon pintados permitem que a certa distância se veja uma esfera etérea flutuando magicamente no ar. Aqui, em relação a seu projeto, Soto avançou enormemente: do peso repulsor do *Mural* de 61 à leveza cativante prezada por Calvino na primeira de suas *Lições Americanas*. Resistindo à tentação do feio e do mal feito, Soto (como parte da arte atual) fez as pazes com o objeto belo ao mesmo tempo em que abriu, com a *Esfera* — equilíbrio justo entre matéria e imaterialidade —, pequena mas consistente brecha para o transcendente (motor constante da grande arte). A esfera não tem peso. Mas não se dilui no ar: permanece dias e dias flutuando na imaginação. Soto supera, aqui, os impasses do Construtivismo e da Op.

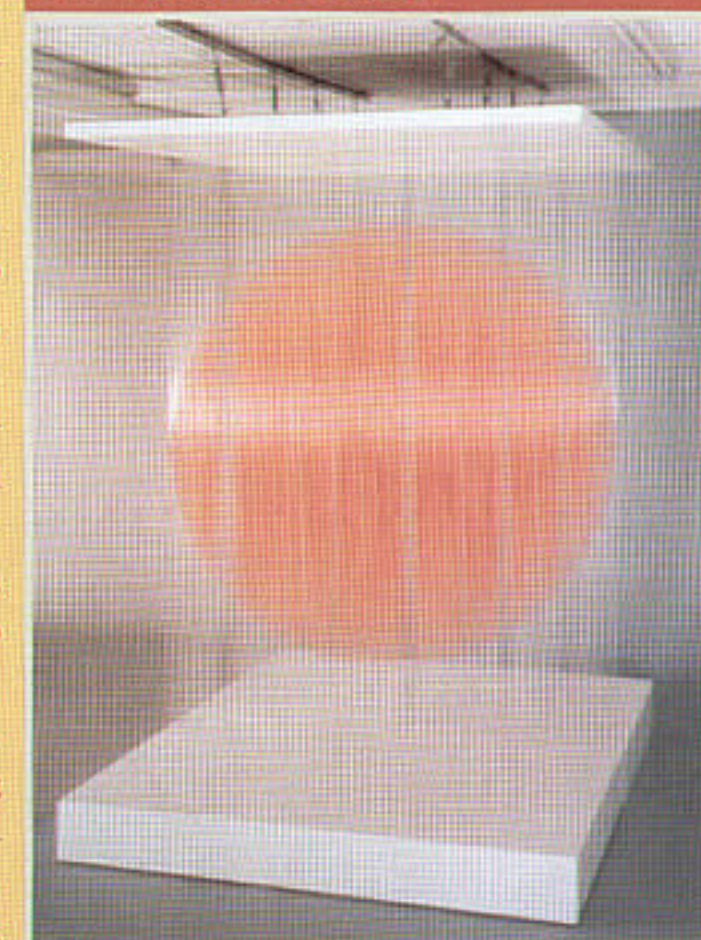
Na exposição, o público se perde um pouco em seu caminho. A mostra não tem uma *trajetória sugerida* e os visitantes seguem uma falsa rota "natural" que começa quase nos anos 70, passa pelos 80 e pela *Esfera* para então retornar aos 60 e 50. Uma *retrospectiva* pede uma trajetória sugerida. Não para educar o público (algo terrível, em arte) mas para permitir que seu olho estético cresça com o crescimento histórico do artista. Faz diferença.

Acima, a *Esfera Concorde*

FOTO DIVULGAÇÃO

Retrospectiva Soto, Museu de Arte Contemporânea da USP. Até 10 de janeiro. De terça a domingo, das 12 às 18 horas.

As Mostras de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Daniel Piza

	MOSTRA	ONDE ESTÁ	TRATA-SE DE	NÚMEROS	IMPORTÂNCIA	PRESTE ATENÇÃO	CATÁLOGO	PARA DESFRUTAR
SÃO PAULO	**Dimensões da Arte Contemporânea** *Coração Luiz Hermano*	Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo (MAC–USP). Em sua sede no Parque do Ibirapuera, Pavilhão da Bienal 3º andar, São Paulo, tel. (011) 573-5255. O MAC tem um dos melhores acervos de arte moderna existentes no Brasil, mas a sede na USP é pouco ativa e pouco visitada. A sede no Ibirapuera tem sido usada para exposições temporárias, embora com periodicidade irregular.	Mostra de 31 obras de 11 artistas de diferentes regiões do país, reunidas pela diretora do museu, Lisbeth Rebollo Gonçalves. Siron Franco, Humberto Espíndola, Luiz Hermano e Macaparana são alguns nomes.	Até 1º/2. De 3ª a dom., das 12h às 18h. Entrada franca.	Panorama da produção recente do país, segundo suas regiões. A diversidade domina: há trabalhos figurativos e realistas, objetos quase abstratos e instalações. Não há nenhuma grande revelação ou mesmo destaque.	Na obra inédita de Siron Franco, de 1994/1995, que usa latas amassadas de Coca-Cola, e no concretismo tardio de Macaparana.	Até o fechamento desta edição, não estava pronto.	Aproveite a ida ao MAC–Ibirapuera para ver a retrospectiva de Jesús Soto, com cerca de 80 trabalhos de sua arte cinética.
SÃO PAULO	**Fotogramas** *Untitled Alm Still (detalhe), 1978 Cindy Sherman*	Museu de Arte Moderna de São Paulo, Parque do Ibirapuera, portão 3, São Paulo, tel. (011) 549-9688.	Trabalhos influenciados pelo cinema, pertencentes à coleção Marieluise Hessel do Center for Curatorial Studies, em Nova York. A seleção foi feita por Ivo Mesquita.	Até 1º/3. 3ª, 4ª e 6ª, das 12h às 22h; sáb. e dom., das 10h às 18h. R$ 5.	Chuck Close, Robert Longo, Robert Mapplethorpe e Cindy Sherman, alguns dos artistas da mostra, são nomes famosos da arte contemporânea. Suas obras discutem a percepção das formas depois que o cinema colocou-as em movimento.	Nas fotografias de Nan Goldin, Mapplethorpe e Sherman, que cristalizam as imagens para perverter seus sentidos, glamourizando as anomias.	Bilingüe, com 28 cm por 22 cm, 37 fotos em 39 pág. R$ 5.	Com decoração mediterrânea assinada pela arquiteta Patrícia Anastassiadis, o restaurante Limone (Rua Oscar Freire, 30, tel. (011) 883-0375) oferece cardápio especial de verão, como o ravióli de escargot, por R$ 27.
SÃO PAULO	**Acervo Raquel Arnaud** *Pluriobjeto, 1988 Willys de Castro*	Gabinete de Arte Raquel Arnaud, Rua Artur de Azevedo, 401, Pinheiros, São Paulo, tel. (011) 883-6322. Raquel Arnaud foi uma das grandes galeristas do Brasil, especialmente nos anos 70 e início dos 80. Sua atividade está reduzida atualmente, e a galeria já não apresenta o que é novo na arte contemporânea.	Uma exibição do acervo da galeria, com trabalhos de 19 artistas.	Até 27/1. De 2ª a 6ª, das 10h às 19h; sáb., das 11h às 14h. Entrada franca.	O acervo tem trabalhos de alguns dos maiores artistas brasileiros, como Amilcar de Castro, Arthur Luiz Piza, Franz Weissmann, José Resende, Sérgio Camargo, Waltércio Caldas e Willys de Castro.	No traço comum que há entre os artistas citados: um cultivo do rigor, que parte da geometria mas busca a expressividade nas formas, cores e materiais.	Folder com reproduções de alguns dos trabalhos expostos. Grátis.	Aproveite a oferta de almoço de 3ª a 6ª no tradicional restaurante espanhol Don Curro (Rua Alves Guimarães, 230, tel. (011) 852-4712). Entrada mais prato principal e sobremesa saem por R$ 28.
SÃO PAULO	**Xul Solar e Jorge Luis Borges – Língua e Imagem** *Projeto de fachada para cidade (detalhe), 1954 Xul Solar*	Memorial da América Latina, Pavilhão da Criatividade, Av. Auro Soares de Moura Andrade, 664, Barra Funda, São Paulo, tel. (011) 823-9611. O Memorial não é convidativo ao passeio, por ser seco e mal localizado, mas é o endereço certo para o tema da exposição.	Pinturas do artista expressionista argentino Xul Solar, acompanhadas de cartas, fotos, manuscritos, edições e desenhos que remetem à sua amizade com o escritor Jorge Luis Borges. Curadoria da argentina Alina Tortosa.	De 23/1 a 1º/3. De 3ª a dom., das 9h às 18h. Entrada franca.	A exposição vale para revelar ao público brasileiro o trabalho apenas interessante de Xul Solar, dando-lhe um empurrão com o paralelo com Borges, de quem se vêem desenhos e textos que mostram sua preocupação com a linguagem visual.	Na fita que contém uma conferência de Borges sobre Xul Solar, com quem travou discussões filosóficas e estéticas de profundidade.	Com 22 fotos coloridas e 72 pág., a apresentação é da curadora Alina Tortosa. R$ 28.	Para quem gosta do circuito alternativo, vale a pena ver o desfile de estilos e atitudes do *Mercado Mundo Mix*, que acontece nos finais de semana no Galpão Barra Funda (Rua Tajipurus, 906, tel. (011) 867-8463), nas proximidades do Memorial da América Latina.
SÃO PAULO	**Retrospectiva Portinari – Drama e Poesia** *Retirantes, 1944*	Museu de Arte de São Paulo (Masp), Av. Paulista, 1.578, São Paulo, tel. (011) 251-5644. A mostra integra a comemoração do cinqüentenário do museu.	Com curadoria do Projeto Portinari, a exposição é considerada a mais abrangente já feita sobre Candido Portinari (1903–1962), com 244 obras.	Até 1º/2. De 3ª a dom., das 9h às 21h. R$ 8 (grátis para menores de 10 e maiores de 65 anos).	Portinari é o mais popular e o mais controverso pintor brasileiro. Sua obra passa por fases diversas. Grande desenhista e homem de preocupações religiosas, Portinari é um pintor irregular e interessante ao mesmo tempo.	Obras famosas estão na exposição, como *Café* (1935) e *Mestiço* (1935). Repare nos desenhos de livros como *Don Quixote* e *O Poder e a Glória*.	Com 128 pág. em papel couché, tem 50 ilustrações coloridas. R$ 25.	O Masp tem restaurante e loja. No primeiro andar oferece uma amostra – muito pequena para sua importância – de seu acervo, de visitação obrigatória.
RIO	**Camille Claudel – Esculturas** *Auto-retrato (detalhe)*	Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, Aterro do Flamengo, tel. (021) 210-2188. Neste ano, o museu, projeto de Augusto Reidy, e um dos marcos da arquitetura moderna brasileira, completa 50 anos de existência. Uma obra de arte à parte é a exuberante vista da Marina da Glória e do Pão de Açúcar, que podem ser admirados sob um ângulo privilegiado.	A mostra carioca tem 43 esculturas, seis óleos sobre cartão e alguns desenhos da artista francesa, além de fotos de suas diversas fases, pertencentes à Pinacoteca de São Paulo. A exposição traz ainda cartas de Camille para o escultor Rodin, seu tutor e amante.	De 15/1 a 15/3. De 3ª a domingo, das 12h às 18h. Ingressos a R$ 5.	É a primeira vez que obras da escultora francesa, aluna, amante e assistente do mestre Rodin vem ao Brasil. A exposição já passou por São Paulo, com sucesso.	No impressionante bronze *A Idade Madura*. Compõe o cenário de um drama que expressa a fatalidade da passagem do tempo, da juventude à velhice.	Tem 200 pág. com fotos coloridas das obras expostas e textos explicativos. R$ 30.	Na Lapa, próximo ao MAM, há o Bar do Ernesto, com excelente comida alemã. O ar condicionado do lugar é forte, o que o transforma em um bom refúgio para o calor carioca de janeiro. Com o reforço do chopp preto bem tirado, um dos melhores da cidade.
RIO	**Oscar Niemeyer – A Arquitetura e a Vida** *O arquiteto em frente ao Museu de Arte Contemporânea de Niterói, 1991*	Museu de Arte Contemporânea de Niterói, Mirante Boa Viagem, s/nº, Niterói, tel. (021) 620-2481. Inaugurado em setembro de 1996, já recebeu mais de 400 mil visitantes, atraídos pelas peculiaridades de sua arquitetura e pela bela vista da praia de Icaraí. Projetado por Oscar Niemeyer, o prédio vem sendo reproduzido em revistas especializadas da Europa e Estados Unidos, como referência turística mundial.	Concebida por Oscar Niemeyer como síntese poética e filosófica de sua obra, a exposição reúne cinco painéis de 12 m por 13 m e textos narrativos sobre sua trajetória, ilustrados por desenhos e fotos que destacam seus projetos mais importantes no Brasil e no exterior.	Até 18/1. De 3ª a 6ª, das 11h às 19h; sáb., das 13h às 21h; dom., das 11h às 19h. R$ 2.	Niemeyer é um dos arquitetos contemporâneos mais importantes do mundo. Participou do projeto da sede da ONU, em Nova York, e é autor de outras edificações internacionais, como a sede do Partido Comunista Francês, em Paris.	No primeiro painel da exposição, com o mais novo projeto do arquiteto, encomendado pela Prefeitura de Niterói: o trecho de 3 km que unirá o museu à estação de barcas.	Bilingüe, folder de 24 pág. em preto-e-branco com reproduções de painéis e textos do arquiteto. R$ 10.	No segundo andar, a coleção João Sattamini, motivo original da construção do museu, fica em exposição permanente. Complete o passeio experimentando o saboroso bolinho de bacalhau do Caneco Gelado do Mário, no centro de Niterói.
RIO	**Richard Serra** *Sight Point (detalhe) 1971–1975*	Centro de Arte Hélio Oiticica, Rua Luís de Camões, 68, Centro, tel. (021) 232-2213. O emergente centro de cultura na tradicional, empobrecida, mas em processo de revitalização, Praça Tiradentes é hoje um dos espaços mais bem preparados da cidade para abrigar exposições pequenas ou médias de arte cotemporânea. Com a mostra de Serra, aumenta seu status, pois o artista sempre valoriza ao máximo o local onde expõe suas obras.	A mostra reúne os chamados *black drawings* (desenhos negros) do artista. São formas circulares preenchidas com tinta preta, aplicada a telas cruas sem molduras (que se confundem com a parede) ou diretamente sobre a própria parede.	Até 15/3. De 3ª a 6ª, das 12h às 18h; sáb. e dom., das 11h às 17h. Entrada franca.	Richard Serra é considerado hoje o mais importante artista plástico americano. Com um estilo que é definido por alguns como um "gigantismo heróico", Serra costuma erguer enormes placas de aço em formatos inusitados, sinuosos ou curvos.	Nos *black drawings*, para notar as intenções de desestruturação do espaço propostas por Serra.	Tem mais de 30 fotos preto-e-branco (exigência de Serra). R$ 30.	O bistrô do Centro de Artes Hélio Oiticica oferece petiscos salgados e boas tortas. Vale uma esticada ao Café de la Danse, que oferece boas massas (como a lasanha de salmão) e tem decoração temática, com sapatilhas, móveis antigos que estão à venda, e vídeos de dança. O dono, Gatto Larsen, é coreógrafo.
EXTERIOR	**Hans Holbein** *The Ambassadors, 1533*	National Gallery, Trafalgar Square, Londres, tel. (0044-171) 389-1785. Um dos museus mais importantes do mundo, que foi dirigido por lendários críticos de arte como Anthony Blunt e Kenneth Clark. A coleção tem obras-primas de Leonardo, Ticiano, El Greco e Rembrandt, entre outros.	Exposição de obras de Hans Holbein, o Jovem, especialmente de *Os Embaixadores*, de 1533. Este ano seria o quinto centenário de Holbein, embora não esteja confirmada sua data de nascimento em 1497 ou 1498.	Até 1º/2. De 2ª a sáb., das 10h às 18h; dom., das 14h às 18h. Entrada franca.	Holbein é um dos maiores artistas alemães. Nascido em Augsburgo, estudou em Londres e viajou pela Itália estudando o Renascimento. Retratou a aristocracia inglesa (como Henrique 8º e Elizabeth de York) com habilidade para detalhes e volumes.	Holbein dispõe estudadamente os objetos que simbolizam a eminência e o refinamento dos retratados.	Com 112 pág. e 28 cm por 22 cm, custa £14,95 nas livrarias e £12,95 na lojinha da galeria.	The Brasserie, restaurante da National Gallery, fica em uma ala nova da galeria. Mais moderno, oferece lanches e almoço em mesas com vista para a Trafalgar Square.
EXTERIOR	**The Private Collection of Edgar Degas** *Woman of the Mango, 1892 Paul Gauguin*	Metropolitan Museum, 1.000 5th Avenue (com a Rua 82), Nova York, tel. (001-212) 879-5500, Nova York. O Metropolitan é um dos maiores museus do mundo e ainda está em expansão. Visitá-lo exige pelo menos duas longas voltas de várias horas cada. Como se não bastasse, ele sempre traz duas ou três exposições indispensáveis a cada temporada.	A coleção pessoal de Degas (1834–1917), que adquiriu obras de Delacroix, Ingres, Manet, Cézanne, Gauguin e outros, com extremo bom gosto. Várias obras do próprio Degas estão incluídas.	Até 11/1. Dom., 3ª a 5ª, das 9h30 às 17h15; 6ª e sáb, das 9h30 às 20h45.	Degas foi um comprador importante para o movimento impressionista. Sua coleção é repleta de obras-primas, mas não só do movimento: vai do neoclássico de Ingres ao pós-romântico de Cézanne.	Na presença de Ingres e Delacroix como os dois mestres que mais influenciaram a pintura de Degas.	Em dois volumes: o primeiro, com 426 ilustrações, custa US$ 60, e o segundo custa US$ 45.	Não deixe de ir até a sala onde está o Templo de Dandur, na área dos tesouros egípcios do Metropolitan, logo à direita de quem entra no museu. Além de poder contemplar o templo presenteado ao governo americano pelo governo egípcio, a sala tem ampla e bela vista do Central Park.

FOTOS REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO / LUIZ GARRIDO / REPRODUÇÃO / REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO / DIVULGAÇÃO

Um caminho de sombras

Doris Lessing, que acaba de escrever uma autobiografia fascinante como os seus romances, recebe BRAVO! em sua casa para falar da vida. Por Hugo Estenssoro, de Londres

Doris Lessing tem, sem sombra de dúvida, o rosto que merece. Mesmo a vivacidade de seus olhos não tira de quem a observa a impressão de se estar diante de um monumento antigo, desses que conseguiram resistir à rapina e à intempérie. O rosto da escritora de 78 anos confirma ser ela, antes de tudo, uma sobrevivente: da família, do colonialismo e do racismo, da guerra, da ilusão comunista, da condição feminina, do amor e do desamor, dos equívocos da fama.

Alguns anos atrás, Doris decidiu reescrever o que já constava da sua ficção e do seu rosto. O primeiro volume de sua autobiografia, *Debaixo da Minha Pele* (Companhia das Letras), acaba de ser lançado no Brasil, e o segundo, *Walking in the Shade*, foi publicado em novembro. O último encerra quando da publicação, em 1962, do romance *The Golden Notebook*, que muitos consideram a sua obra-prima. Não haverá um terceiro, porque a autora acha que não poderia falar com a mesma liberdade sobre pessoas ainda vivas. Ainda assim, as quase 800 páginas publicadas são uma das grandes autobiografias do nosso tempo. Foi para falar sobre isso que **BRAVO!** visitou-a em sua casa.

Depois de ter lido *Walking in the Shade*, em que cada capítulo e cada etapa biográfica é um dos endereços da escritora em Londres desde 1949 – quando veio à Inglaterra fugindo da família, da África e do que tinha sido até os trinta anos –, é inevitável para o visitante examinar com atenção os detalhes domésticos. Trata-se de um ambiente apropriado para a autora dos dois volumes em questão. Nos seus primeiros anos na cidade, conta Doris no livro, todos os seus apartamentos eram pobres, o que era comum na prostrada Inglaterra do pós-guerra. Hoje, como ela diria no final da conversa, todo mundo tem tudo e "a gente é julgada pelo que tem". A sua escassa mobília, estritamente utilitária e que poderia ter sido comprada de terceira mão,

"Meus livros são uma tentativa de ordem", diz a autora – à esquerda, em meados da década de 60; à direita, em sua casa, em 1997 (foto de Hugo Estenssoro) –, considerada a maior entre as romancistas inglesas, ao lado de Virginia Woolf

FOTOS PRENSA TRÊS / HUGO ESTENSSORO

demonstra que Doris Lessing precisa ser julgada não pelo que tem, mas pelo que é. Em boa medida, essa também é a história de sua vida e de sua literatura.

Em *Debaixo da Minha Pele*, o leitor brasileiro encontrará, como um refrão, a frase "eu não, eu não serei como eles!" "Eles" eram a família — um pai doente e desiludido, uma mãe frustrada e dominadora, um irmão contente com a sua condição de filho preferido —, a sociedade colonial da Rodésia do Sul (hoje Zimbábue) e um casamento convencional. Para os leitores de Lessing, os cinco romances que contam a história de Martha Quest — além do livro assim intitulado, de 1952, fazem parte da série *A Proper Marriage* (1954), *A Ripple From the Storm* (1958), *Landlocked* (1965) e *The Four-Gated City* (1969) — e que abarcam aproximadamente a mesma trajetória vital têm uma força que não é encontrada na autobiografia. A autora confirma a impressão de que "um romance tem uma forma acabada que a vida não tem". Ao mesmo tempo, adverte que seria um erro simplesmente identificá-la com as heroínas de seus livros. É por isso que escreveu a autobiografia.

Na parte final de *Walking in the Sade*, Doris declara que *The Golden Notebook* é, na sua opinião, um fracasso. Hoje um clássico, esse romance queria ser um registro do "sentimento de perda e de troca" que ela acha ser um definidor de sua época. Apesar de seu sucesso — difícil no começo e arrasador depois —, a autora considera não haver conseguido o que queria: mostrar como as idéias podem primeiro deformar e logo destruir a vida. "Mas meu livro não conseguiu mudar nada", disse a **BRAVO!** As pessoas continuam dividindo o mundo em compartimentos mentais, racionais. Hoje, a sua principal queixa é que ninguém percebeu os triunfos formais desse romance. A sua insatisfação é estóica, pois compreende que cada um tem o direito de ver — ou de se ver em — uma obra de ficção segundo a própria mentalidade, embora muitas vezes ela, a autora, não reconheça nem o livro, nem a sua autoria nas opiniões dos outros. Comentando o fato, fala de uma moça das favelas do Rio de Janeiro (Doris visitou o Brasil convidada pelo editor Antônio Machado) que lhe mandou dizer que "a amava". Surpreendida e agradecida, a escritora não deixa de notar que a sua anônima leitora gostava em realidade de *The Golden Notebook*, não dela.

Acima, a escritora em sua casa nos anos 60. Abaixo, o primeiro volume de sua autobiografia, que acaba de ser publicada no Brasil

De fato, a autobiografia não deixa de ser uma longa explicação sobre os mal-entendidos que a sua ficção tem causado nos leitores. "Primeiro me classificaram como a romancista das barreiras raciais, depois como escritora comunista, depois como a profeta das feministas, depois como uma mística da ciência-ficção. Nada disso. Eu só estava escrevendo sobre o que conhecia, sobre o que tinha vivido. Em *The Golden Notebook* todo mundo achou original e revolucionário a maneira como as mulheres falavam. No entanto, eu apenas tinha registrado as minhas conversações e as de minhas amigas. E a interpretação mais errada foi a das feministas." Quem diria, o grande ícone literário do feminismo — autora da bíblia do movimento — não gosta das feministas: "Entre outras coisas, porque elas não souberam chegar às últimas conseqüências". A contradição é só aparente. Para Doris Lessing, fora as tragédias sanguinolentas da história, o fato capital do nosso século é o ingresso em cena da mulher. "A condição feminina mudou, acima de tudo, por razões tecnológicas, especialmente a pílula, e não pelo falatório, pelos grupos de pressão, pela ação direta. As feministas erraram, como erraram os comunistas, fizeram da vida uma questão ideológica, e a vida continua o seu rumo sem elas e mesmo contra elas."

A escritora sabe do que está falando, pois sua própria vida foi posta a serviço do comunismo e das causas progressistas desde a juventude. Em *Debaixo da Minha Pele*, ela conta como a flagrante injustiça do racismo colonial na Rodésia do Sul levou-a a fundar, junto com alguns intelectuais amigos, um Partido Comunista local (que foi tolerado, mas não reconhecido pelos comunistas da região). Da mesma maneira que ir embora de casa, abandonar o primeiro marido com dois filhos e escrever ficção enquanto trabalhava como telefonista, virar comunista foi um ato de revolta pessoal. Mas essa rebeldia também tinha conotações históricas, fazia parte do *zeitgeist*, o espírito da época, e a época foi marcada por crimes. "É difícil entender como as pessoas mais generosas, mais cultas — eu comecei a gostar dos comunistas locais porque eram os únicos que liam os mesmo livros que eu — conseguiam apoiar, e portanto fazer durar mais, os regimes mais cruéis e criminosos da história."

Em *Walking in the Shade*, a escritora conta como, já em Londres, decidiu entrar formalmente no partido, mesmo depois de ter perdido a fé no comunismo, o que considera "o ato mais neurótico da minha vida". Um dos trechos mais fortes do livro conta que, durante uma visita oficial à União Soviética em 1952, com outros escritores de esquerda, um camponês interrompeu as explicações edificantes dos funcionários para dizer que não deviam acreditar no que estava sendo dito, que a vida sob o socialismo era um horror. "Foi o ato de maior coragem a que assisti na minha vida", diz Doris. Informada de que hoje, na América Latina, os intelectuais têm um culto similar pela Revolução Cubana, a autora expressa surpresa, e depois diz que o preço da desilusão será caro. "É uma loucura coletiva, uma espécie de religião, e quando se recupera a cordura, se perde a fé, acontecem coisas terríveis, e eles começam a ficar loucos, ou amargurados."

FOTOS DIVULGAÇÃO

Acima, em *cocktail party* com o crítico teatral Kenneth Tynnan (de perfil, à direita da foto), em Londres. Kenneth, introdutor de Brecht na língua inglesa, teve um *affair* com Doris. À esquerda, com o visual da década de 50

Só um dos comunistas que conheceu na Rodésia do Sul levou a sua fé até as últimas conseqüências: Gottfried Lessing, seu ex-marido e pai de seu terceiro filho. Refugiado político alemão na Rodésia durante a guerra (Doris casou com ele para evitar que fosse preso como cidadão de potência inimiga), Gottfried voltou para Berlim depois do conflito e primeiro virou um importante funcionário, depois diplomata da República Democrática Alemã na África. Agente da KGB, ele terminou como embaixador na Uganda de Amin Dada, fornecendo instrumentos de tortura ao regime. Morreu quando tentava fugir de Kampala de carro, assassinado por soldados bêbados ou, segundo outra versão, pelo seu próprio governo. Seu retrato pintado em *Walking in the Shade* é algo fantasmagórico. O filho Peter, no entanto, foi a salvação emocional da escritora. Sem um tostão em Londres, criar o filho era uma tarefa que a mantinha ocupada das cinco da manhã até as onze da noite. Doris escrevia enquanto ele estava no jardim da infância ou na escola. "Sem ele", diz a romancista, "eu teria caído na boemia, deslumbrada por todos esses personagens tão brilhantes e divertidos do Soho. Teria terminado bêbada e mendiga. Foi a disciplina do filho que me permitiu fazer uma obra".

De certa maneira, esse é o retrato de Doris Lessing e de sua obra. Considerada a maior romancista inglesa, ao lado de Virginia Woolf, Doris é totalmente diferente, e a sua literatura também. Woolf foi um produto da alta cultura da sua época, mas emocionalmente incompleta, o que fica patente no rarefeito refinamento de sua prosa e ficções. Já Doris, filha da classe média empobrecida, com uma educação superficial e incompleta (deixa a escola aos 14 anos), tem uma obra que se constrói lenta e dificilmente no tumulto da vida e da história. Seu estilo é laboriosamente sólido, mais fruto de uma teimosa probidade do que da felicidade de expressão, e vai abrindo caminho na realidade ao mesmo tempo que a abraça e absorve. "Meus livros são uma tentativa de ordem", diz ela. E a sua autobiografia também.

Com uma fileira de volumes escritos, Doris conseguiu ordenar, para o seu público também, as anárquicas afeições de uma época e de uma maneira de ser. Agora está escrevendo um romance de aventuras, mas a mais extraordinária das aventuras ela já nos contou: a de sua vida, que é, como a de todos nós, a aventura da sobrevivência contra tudo e apesar de tudo. ∎

O Que e Quanto

Debaixo da Minha Pele (Companhia das Letras, 472 pág., R$ 32) – 1º volume da autobiografia de Doris Lessing

Walking in the Shade (Harper-Collins, Londres, 369 pág., R$ 36) – 2º volume, ainda não lançado no Brasil

FOTOS DIVULGAÇÃO / ROGES MAYRE

O tempo redescoberto de Lygia

A mais premiada escritora brasileira lança neste mês o livro *Invenções e Memórias*, coletânea de fragmentos que reúnem os dois ofícios de um autor. Por Rodrigo Brasil

Lygia e a estréia na juventude (página oposta), uma "escritora madura", disse Antonio Candido. Ao lado, de costas para o que a afasta de seu ofício. "O que é literatura senão pura linguagem?", pergunta. "Como posso dar atenção a um computador?"

FOTO DE PAULO FRIDMAN

Lygia Fagundes Telles está terminando *Invenções e Memórias*, novo livro de "contos e fragmentos romanceados", como definiu a **BRAVO!**, com lançamento previsto para o fim deste mês. Às vésperas de seus 75 anos, a se completarem no dia 19 de abril, a escritora não corre atrás do tempo perdido. "Invenção e memória, no fundo, são uma coisa só", diz, borgeanamente, essa senhora elegante, corpo lépido de ex-corredora, dona de palavras tão precisas como caudalosas. Formou-se em Direito e Educação Física na Universidade de São Paulo num tempo em que as moças de algum trato no máximo desafiavam as pretas e brancas ao piano e ensaiavam algum bordado. Ariadne determinada, Lygia preferiu desde mocinha o fio da palavra para revelar os labirintos da solidão, da loucura, da morte e do amor. "Lygia Fagundes Telles tem pelo menos 500 anos", define Nélida Piñon, sua amiga e parceira na Academia Brasileira de Letras.

De fato. Fazendo eco à obra de Carlos Drummond de Andrade, seu amigo e admirador, Lygia é uma "menina muito antiga". Mesmo o que pode haver de autobiográfico em sua obra está transformado pela química da imaginação. "Não gostaria jamais que escrevessem minha biografia, pois as pessoas não sabem nada a meu respeito. Porque eu também não sei", diz um trecho de seu livro mais recente. Eis a declaração de um desajuste do qual nasce toda obra importante. Ninguém faz boa arte justificando o presente, o mundo tal e qual se apresenta. É preciso um pouco de desconcerto. E Lygia é assim, da primeira à última palavra. Nem computador ela usa: "Os computadores são caprichosos, são exigentes, são possessivos. Eles querem atenção. Por isso volto à minha velha máquina", afirma. Também a mixórdia do chamado mundo moderno a constrange. Alimenta uma nostalgia de Pasárgada, queria escrever com pena de ganso, numa civilização sem burocracia nem trânsito: "Se eu fosse jovem, arrumava minha mochila e ia embora. Mas agora é tarde".

Então à vida e seu ofício. Lygia está entre os escritores mais premiados do país e é referência obrigatória em qualquer lugar do mundo em que se discuta literatura contemporânea de expressão portuguesa. Em março, é a escolhida do Instituto Moreira Salles para os *Cadernos de Literatura Brasileira*, uma bem cuidada revista que inclui perfil, entrevista e ensaios literário e fotográfico. No começo do ano passado, a Editora Rocco comprou os direitos de 10 de seus títulos. O contrato inclui ainda a publicação de dois inéditos. Segundo o que se comenta no mercado, a transação chegou a R$ 500 mil, um patamar inusual para a literatura nacional. Entre uma tragada e outra de seu insistente cigarro —"eu sei que eu não deveria"—, diz: "Exorbitaram na compra de meu passe, porém não é aquela quantia que foi publica-

da". Que fosse mais, muito mais. Lygia deveria valer o quanto pesa em invenção e fingimento. E já lá se vai um bom tempo desde que, aos 22 anos, publicou *Ciranda de Pedra*, livro com o qual, segundo o crítico Antonio Candido, a escritora já atingira "maturidade literária". Abaixo, a entrevista que Lygia concedeu a **BRAVO!** na Academia Paulista de Letras.

BRAVO!: O que há de especial em seu novo livro?

Lygia Fagundes Telles: Vai se chamar *Invenções e Memórias*. No próprio título do livro está especificado seu gênero. Eu misturo memórias com coisas do imaginário. Junto com a memória multifacetada, outras invenções foram inseridas. Eu não sei se há escritores com ausência de idéias. No meu caso, é demais, elas são muito tumultuadas; às vezes, de uma forma tão intensa, que atrapalham. Muitas vezes, tenho de fazer o possível para não ficar uma coisa caótica.

A escritora afirma ter dificuldade para conviver com sua "imaginação tumultuada" e se diz uma precursora no Brasil do realismo mágico, "quando isso ainda não estava na moda". E tenta definir: "Eu e o Murilo Rubião vislumbramos um mundo irreal, fantástico e, ao mesmo tempo, possível. O leitor precisa de um pouco de fantasia".

FOTO ANA VITÓRIA MUSSI/PRENSA TRÊS

E de onde vêm essas idéias?

Eu não sei. A minha natureza sempre foi assim. Eu sempre fui muito inventiva, sempre gostei muito de sonho. Neste livro, será possível perceber a menina desde aquele tempo de pequena, analfabeta ainda, que gostava de ouvir as histórias que a babá contava. Normalmente, eram casos de fantasmas e lobisomens. Depois, passei eu mesma a contá-las, muito cedo, ainda antes de saber escrever. As histórias nascem de passagens aparentemente sem importância, mas que, por algum motivo, nós as retemos, e o inconsciente, em determinado momento, as trazem à tona. A criação nasce da vontade da imaginação, a vontade de exorcizar os meus demônios. E a forma de exorcizar os demônios é escrever.

Para o escritor, qual a diferença entre invenção e memória?

No fundo, é uma coisa só. Porque, em muitos episódios do livro *O Chão da Infância*, por exemplo, há uma porção de personagens familiares, minha mãe, meu pai, as pajens, aquelas órfãs que mamãe recolhia em casa e que me contavam histórias, a cachorrada toda com a qual eu convivi. Então todo esse cenário é verdadeiro. Eu tenho um texto que começa assim: "Você gostaria, Lygia, que escrevessem sua biografia?". Eu disse: "Não; pra começar, por que minha biografia? Não sou a Lady Di. Mas, em todo caso, não gostaria jamais que alguém escrevesse minha biografia. Porque as pessoas não sabem nada a meu respeito. Porque eu mesma também não sei."

Algum livro seu tem algo de autobiográfico?

Não. Às vezes, eu apareço nas personagens. Quando me perguntam em que personagem estou, eu não sei. Eu estou em todas e estou em nenhuma. É como aquele jogo de *puzzle* de minha infância. Você pega as peças e tem de ir juntando, compondo até formar um quadro: uma natureza, uma natureza-morta, um cavalo, uma casa, um castelo, o mar. Se você joga essa caixa ao chão, as peças ficam todas em desordem. Aí tem de recomeçar. De certo modo, enquanto eu escrevo, as palavras são como esses pedaços, essas pequenas lâminas coloridas. As palavras estão todas ali espalhadas. Eu vou encaixando umas às outras, formando um quadro, e essa é uma alegria, mas é sofrimento. Escrever é alegria e é sofrimento também. É a busca...

O novo livro traz alguma inovação estilística em relação aos demais?

Traz sim. Tem a linguagem própria dele. O que é a literatura senão a linguagem? Machado de Assis, Guimarães Rosa... Então esse livro tem uma linguagem própria, que não está nos outros. Não posso dizer a você como ela é porque só quando abrir e ler você vai conhecê-la.

A sra. escreve com tranqüilidade?

Escrever nesta cidade é estressante e difícil. Você vê, o trânsito é um horror! Grande parte do tempo real se perde em burocracias, em coisas absolutamente ridículas e sem sentido. Isso que me dói, tá entendendo? Olha, devia ser como naqueles tempos antigos, século 19, século 18, quando escritores eram convidados para ir para aqueles castelos lindos! Olhando para aqueles bosques, pássaros, a música tocando, e eles escrevendo.... Agora, aqui, é uma luta para você chegar... Eu peço à minha empregada: "Por favor, não me chame ao telefone, agora eu queria ficar quieta". Ela vem, interrompe. Escrever é um trabalho solitário. Escrevendo, você não pode repartir esse trabalho com mais ninguém, nem com nada mais. A solidão – ah, eu acho que eu descobri uma coisa ótima –, a solidão é muito cara. Você paga um preço muito alto pela solidão. O que é solidão? Não ter barulho... Então você precisa morar num lugar onde não tenha barulho. Se eu fosse jovem, eu arrumava minha sacola, minha mochila, e ia embora. Mas agora é tarde, eu não posso. Eu sou uma pessoa sozinha. Não posso pegar minha mochila feito um jovem e morar, digamos, no Canadá, morar na França, Inglaterra, Estados Unidos. É muito tarde. Eu pretendo, terminando esse livro, arrumar um flat lá no Rio de Janeiro, coisa modesta, mas de onde eu possa ver ao menos um retângulo que seja, do tamanho desse seu gravador já é suficiente, do mar.

A sra. finalmente escreveu seu primeiro livro no computador?

Eu ganhei esse computador e lutei um pouco com ele. Mas, escrevendo este livro, eu não posso pensar em mais nada, e o computador exige uma certa atenção. Eu não posso dar atenção a ele. "Olha aqui – eu falo –, faz favor, eu estou inteira concentrada aqui na busca das palavras, no artesanato desse ofício". No entanto, o computador, de um certo modo, puxa você pela manga, ele quer a sua atenção. "Ah, então fica quieto aí, meu bem!". Eu lhe dou um beijo e vou pegar minha máquina velha, caindo aos pedaços, pois tenho muita intimidade com ela. Os computadores são caprichosos, são exigentes, são possessivos! Eles querem atenção! Por isso volto à minha velha máquina.

FOTO JOÃO PRIMO/PRENSA TRÊS / PRENSA TRÊS

O cigarro e a culpa (acima) – "Eu sei que eu não deveria fumar" – e a solidão (abaixo) para produzir: "Ela é cara, mas necessária"

Adotou-se a definição realismo mágico para o seu estilo. A sra. concorda?

Eu concordo, sim. E foi o português Urbano Tavares Rodrigues quem descobriu isso num livro antiqüíssimo meu, chamado *Histórias do desencontro*. Esse livro é tão antigo... Ele sentiu essa característica. Ainda não estava na moda o realismo mágico. Eu fui, de certo modo, uma precursora aqui no Brasil, juntamente com Murilo Rubião. Nós vislumbramos um mundo irreal, fantástico e, ao mesmo tempo, possível. O leitor precisa de um pouco de fantasia.

Já é possível ganhar dinheiro com literatura?

Eu estou agora na Editora Rocco. Eles exorbitaram na compra do meu passe, mas não é aquela quantia que foi publicada. Eu gosto muito da Nova Fronteira, sou muito amiga de seus editores, mas, às vezes, como num casamento, você precisa mudar, renovar. Então, continuo amicíssima deles.

Sempre foi muito difícil viver de literatura no Brasil...

Não é difícil, é impossível. Há raríssimas exceções. Não sei se isso vai mudar. A esperança tem de ser cega. Tenho esperança de que eu ainda possa assistir a essa transformação. Tem de haver fé, as três virtudes teológicas: fé, virtude e caridade.

Um Homem Chamado Alice

Cem anos depois de desaparecer, a personalidade de Lewis Carroll continua a fascinar por um equívoco: sua aparente duplicidade **Por Sebastião Uchoa Leite**

Parte do fascínio exercido por Carroll (à direita) decorre de um paradoxo referente à sua figura: o autor de *nonsenses* lingüísticos e de um universo ficcional excêntrico era também apaixonado pelas questões lógicas e se divertia trocando correspondência com menores impúberes. Na página oposta, ilustração sobre foto de menina tirada por Carroll

Poeta, ficcionista, matemático, lógico, fotógrafo, desenhista, o reverendo Charles Lutwidge Dodgson, conhecido universalmente pelo pseudônimo Lewis Carroll (de Ludovicus Carolus, inversão latina dos seus dois prenomes), teve o seu prestígio, nestes 100 anos posteriores à sua morte, sempre aumentado. Muito do fascínio da sua personalidade decorre de uma aparente duplicidade: o autor de *nonsenses* lingüísticos e de um universo ficcional excêntrico era também um apaixonado das questões lógicas, que se divertia trocando cartas com meninas impúberes e, como professor, era seco e sério em suas preleções, segundo consta. Sobre Carroll muitas "mitologias" se inventaram. Uma delas, a mitificação sentimental edificante de que "adorava crianças". Ele mesmo (ironicamente) comentou que "adorava crianças, exceto os meninos". Ponto final. Após sua morte, o seu prestígio internacional começou a crescer em um ritmo com que ele mesmo jamais sonharia. A vida e a obra começaram a ser revolvidas. Deixe-se de lado, aqui, a vida em Christ Church, Oxford, hipersingular, mas sem grandes lances.

A obra teve uma freqüentação crítico-filosófica surpreendente para o que parecia apenas ficções divertidas, para crianças ou adultos. Os problemas, paradoxos e perplexidades que abundam em seus textos, mesmo os só ficcionais, explicam o fascínio deles para o leitor moderno. As explicações interpretativas se destacam, ainda, pela múltiplas direções: a psicanalítica, a alegórica, a histórico-referencial, a lógico-filosófica e outras se superpõem em relação às imagens. Assim, por exemplo, em *Alice in Wonderland* (*Alice no País das Maravilhas*, de 1865), seu títu-

FOTO REPRODUÇÃO

ILUSTRAÇÃO RICO LINS

Um dos mitos que cercaram Carroll, o da sua duplicidade esquizóide, desfez-se com os estudos filosóficos que provaram a interação entre seus textos ficcionais e lógicos. Outros mitos permanecem, como sua "adoração por crianças", que ele mesmo, ironicamente, comentou: "Adorava crianças, exceto os meninos". Acima e na página oposta, fotos de meninas tiradas por Carroll denotam sensualidade

lo mais célebre, a súbita queda e descida de Alice por um túnel pode ser interpretada ora como uma fantasia de regresso ao útero materno — imagem complementada pelo mar de lágrimas em que a menina desliza depois —, ora, segundo outro *parti pris*, como evocativa da questão do relativismo filosófico — a personagem se deslocando de um para outro ponto de visão da realidade. As disputas de concepção ou de ordem terminológica também se sucedem nos dois livros de Alice. Mais adiante, em *Wonderland*, o Gato de Cheshire desaparece no alto de uma árvore e só a sua cabeça sorridente permanece existindo. Há uma discussão entre o rei, que quer a decapitação do gato, e o carrasco, que diz não poder decapitar algo sem corpo. Trata-se de uma discussão lógico-lingüística sobre o termo decapitar, com o Rei de Copas e o Carrasco representando partidos opostos, o nominalista e o realista. Quando só existe o sorriso do gato solto no ar, coloca-se, para outros intérpretes, a questão de um acidente sem substância. Em *Through The Looking Glass* (*Através do Espelho*, de 1871), o Rei Vermelho, ao ouvir o mensageiro dizer que não está avistando ninguém na estrada, comenta que Alice também viu ninguém (sentido de negação) e o Ninguém (sentido de afirmação), isto é, alguém com o nome de *Nobody*, que não vira na estrada. Há, nesse livro, um personagem decisivo, que é Humpty Dumpty, o mestre nominalista, que afirma a Alice que as palavras têm o sentido que se lhes queira dar. Sob esse prisma, ele explica o enigmático poema *Jabberwocky* ("Jaguadarte", na memorável tradução de Augusto de Campos), em emblema dos processos de montagem de palavras distintas numa palavra só, o *portmanteau*.

Nas obras de Carroll, e particularmente nas duas aventuras aliceanas, reina o domínio do que se denominou "arbitrariedade do signo", segundo a concepção de Ferdinand de Saussure, já no século XX. Além disso, essas obras são também dominadas pela realidade conceitual do jogo, e se envolvem em particular com os jogos de linguagem. Daí figurar, entre as muitas comparações feitas a seu propósito, a comparação com Ludwig Wittgenstein, que desenvolveu a temática dos jogos de linguagem nas suas *Investigações filosóficas*. Quanto ao jogo, um dos seus intérpretes, Elizabeth Sewell, analisando o campo do *nonsense* como jogo, afirma a inexorabilidade das suas leis. Os dois livros de Alice passam essa sensação do inexorável e terminam em convulsões, com o despertar da menina de sonhos com ares de pesadelo. De fato, outro crítico, Donald Rackin, falou do humorismo como "comédia de horror" sobre os livros de Alice, sob a aparência de sonhos "adoráveis".

A sensação do monstruoso oculto que ronda a realidade também é passada pelo seu extenso poema *The Hunting of the Snark* (*A Caça do Snark*, de 1876). O monstro Snark é uma fusão lingüística de *snake* (cobra) e *shark* (tubarão), insinuação de surpresa insidiosa aliada a uma máquina de devoração, uma metáfora, aliás, onipresente nos textos carrollianos. Há também um monstro em *Sylvie and Bruno* (*Sílvia e Bruno*, 1887-1893), mas não no centro da questão. Nessa obra, muito mais extensa e destinada a outro tipo de público, juvenil ou adulto, a duplicidade dos planos, o real e o imaginário, e dos sentidos ocupa um lugar privilegiado, configurado pela "Canção do jardineiro", na qual se pensa ver uma coisa e se vê outra. As "invenções" fantásticas, que em *Looking Glass* estão representadas na figura do Cavaleiro Branco, em *Sylvie and Bruno* se transferem para um par de figuras exóticas, o "real" *Mein Herr* e o "imaginário" Professor.

Uma outra "mitologia" em torno

FOTO REPRODUÇÃO

No País Virtual

Um universo através do espelho da Internet

"O tempo não existiria se não houvesse alguém para marcá-lo", diz um trecho de *Alice no País das Maravilhas*. Talvez não exista para Lewis Carroll (1832-1898), que, no centenário de sua morte, em 14 de janeiro, será homenageado com extensa programação, especialmente na Inglaterra, onde nasceu, e nos Estados Unidos.

A Internet tem farto material sobre o escritor, incluindo sua biografia completa, fotos de crianças, que ele gostava de tirar, a correspondência com suas pequenas amigas, texto integral de *Alice* e uma relação de eventos comemorativos de seu centenário. Muitos dos *sites* contêm *links* que facilitam o acesso ao universo de Carroll. Algumas sugestões:

http://www.cstone.net/library/alice/index.html

http://www.students.www.edu/edu/~jbjrenba/carroll.html

http://www.rust.net/~kdonohue/aliceidx.html

http://www.lewiscarroll.org/carroll.html

FOTO REPRODUÇÃO

de Carroll, a da sua duplicidade esquizóide, se desfez com os estudos crítico-filosóficos que provaram a interação entre os textos ficcionais e os textos lógicos. Autor de obras geométrico-matemáticas com o nome de Charles Dodgson, Carroll usou o seu nome famoso para assinar obras como *Game of Logic* (*O Jogo da Lógica*, de 1887) e *Symbolic Logic/Part I* (*Lógica Simbólica/Parte I*, de 1893). O autor (ab)usa de jogos de linguagem para fazer sua crítica dos métodos da lógica tradicional. Para alguns, foi longe para a época. Para outros, ficou atrás do desenvolvimento da lógica no seu tempo. Um desses críticos, Ernest Coumet, diz, no entanto, que Carroll ainda não dispunha de instrumentos suficientes, como os da semântica, posteriores ao seu tempo, para exercer o seu espírito crítico sutil, que transparece nos textos *Um Paradoxo lógico* e *O que o cágado disse a Aquiles*, também assinados por Lewis Carroll, que provocaram muito interesse interpretativo. Filosoficamente, enfim, Carroll atinge o seu auge ao ser objeto de estudo de Gilles Deleuze em *Logique du Sens* (*Lógica do Sentido*, de 1969), que viu na sua obra o domínio da superfície do humor (o *nonsense*) em oposição às profundidades da "velha ironia" dos sofistas. Só que a certa altura, desvendando as complexas inter-relações dos jogos imagéticos carrollianos, Deleuze conclui com um paradoxo humorístico, o de que a superfície também tem suas profundidades. Certamente Lewis Carroll teria se divertido bastante com as problematizações críticas sobre sua obra e as teria transformado em disputas filosóficas dos seus esdrúxulos personagens. ■

O Canibalismo das Palavras

Literatura de Carroll navega entre a superfície e a profundidade

Por Gilles Deleuze

Tudo em Lewis Carroll começa por um combate horrível. É o combate das profundezas: coisas arrebentam ou nos arrebentam, caixas são pequenas demais para seu conteúdo, comidas são tóxicas ou venenosas, tripas se alongam, monstros nos tragam. Um irmãozinho usa seu irmãozinho como isca. Os corpos se misturam, tudo se mistura numa espécie de canibalismo que reúne o alimento e o excremento. Mesmo as palavras se comem. É o domínio da ação e da paixão dos corpos: coisas e palavras se dispersam em todos os sentidos ou, ao contrário, soldam-se em blocos indecomponíveis. Nas profundezas tudo é horrível, tudo é *nonsense*. *Alice no País das Maravilhas* era para intitular-se inicialmente *As Aventuras Subterrâneas de Alice*.

Mas por que Carroll não conservou esse título? É que, progressivamente, Alice conquista as superfícies. Ela emerge ou remonta à superfície. Cria superfícies. Os movimentos de afundamento e entranhamento dão lugar a leves movimentos laterais de deslizamento; os animais das profundezas tornam-se figuras de cartas sem espessura. Com mais razão, *Através do Espelho* investe a superfície de um espelho, institui a superfície de um tabuleiro de xadrez. Puros acontecimentos escapam dos estados de coisa. Não se afunda mais em profundidade, mas, à força de deslizar, passa-se para o outro lado, fazendo como o *canhoto* e invertendo o direito e o avesso. A bolsa de Fortunato descrita por Carroll é o anel de Moebius, em que uma mesma reta percorre os dois lados. A matemática é boa porque instaura superfícies e pacifica um mundo cujas misturas em profundidade seriam terríveis: Carroll matemático, ou então Carroll fotógrafo. Porém o mundo das profundezas ainda atroa sob a superfície e ameaça arrebentá-la: mesmo estendidos, desdobrados, os monstros nos importunam.

O terceiro grande romance de Carroll, *Sílvia e Bruno*, opera mais um progresso. Dir-se-ia que a antiga profundidade aplainou-se, converteu-se numa superfície ao lado de outra superfície. Portanto, duas superfícies coexistem, e nelas escrevem-se duas histórias contíguas, uma maior e outra menor. Não uma história dentro da outra, mas uma ao lado da outra. *Sílvia e Bruno* é, sem dúvida, o primeiro livro que conta duas histórias ao mesmo tempo, não uma dentro da outra, mas duas histórias contíguas, com passagens constantemente sendo abertas entre elas, aproveitando um fragmento de frase comum às duas, ou então estrofes de uma canção admirável, que distribuem os acontecimentos próprios a cada história e também são determinadas por eles: a canção do jardineiro louco. Carroll pergunta: é a canção que determina os acontecimentos ou são estes que determinam a canção? Com *Sílvia e Bruno*, Carroll faz um livro-rolo, à maneira dos quadros-rolos japoneses. (Eisenstein via no quadro-rolo o verdadeiro precursor da montagem cinematográfica e o descrevia assim: "A fita do rolo se enrola formando um retângulo! Já não é o suporte que se enrola sobre si mesmo; é o que nele está representado que se enrola na superfície"). As duas histórias simultâneas de *Sílvia e Bruno* formam o último termo da trilogia de Carroll, obra-prima tanto quanto as outras.

Não que a superfície tenha menos *nonsenses* do que a profundidade. Mas não é o mesmo *nonsense*. O da superfície é como a "Cintilância" dos acontecimentos puros, entidades que nunca terminam de chegar nem de retirar-se. Os acontecimentos puros e sem mistura brilham acima dos corpos misturados, acima de suas ações e paixões emaranhadas. Como um vapor da terra, desprendem na superfície um incorpóreo, um puro "expresso" das profundezas: não a espada, mas o brilho da espada, o brilho sem espada como o sorriso sem gato. Coube a Carroll ter feito com que nada passasse pelo sentido, apostando tudo no *nonsense*, já que a diversidade dos nonsenses é suficiente para dar conta do universo inteiro, de seus terrores bem como de suas glórias; a profundidade, a superfície, o volume ou superfície enrolada.

(Texto extraído do livro *Crítica e Clínica*, da Editora 34. O título original é *Lewis Carroll*)

Lirismo Transcendental

Publicação de poemas de José de Anchieta mostra o escritor por trás do religioso

Por Socorro de Fátima Pacífico Vilar

José de Anchieta poucas vezes é lembrado como o patriarca da vida intelectual brasileira, o que efetivamente foi. A publicação de Poemas - Lírica Portuguesa e Tupi (Martins Fontes, 226 págs., R$ 22,50), com organização de Eduardo de A. Navarro, repara essa injustiça histórica. A autora do artigo a seguir - que trata da literatura produzida pelo Padre - é professora da Universidade Federal da Paraíba e doutoranda em literatura brasileira pela USP.

A poesia de Anchieta é mística. Não a mística dogmática e clerical, com que a Igreja tridentina tentou enquadrar os êxtases dos seus pares; nem mesmo a mística ortodoxa, inaugurada por Inácio de Loyola, com os Exercícios Espirituais, que controla os sentidos e organiza as imagens de acordo com padrões previamente estabelecidos. Na verdade, a mística do jesuíta atualiza construções eróticas - bem como concepções pouco ortodoxas - na relação do homem com o divino, além de revelar sua filiação a um "cristianismo popular" e supersticioso. É o caso, por exemplo, de alguns versos do poema Cordeirinha Linda, que sugerem menos os suplícios do martírio do que uma velada relação amorosa entre a santa e Jesus: "Naquele lugar estreito,/ Cabereis bem com Jesus,/ Pois ele, com sua cruz,/Vos coube dentro do peito, ó virgem de grão respeito". Os exemplos são muitos, mas a comunhão amorosa não se dá apenas na esfera das divindades. No poema tupi Pitangi Porangeté, em versos consagrados à Virgem Maria, observamos um "eu lírico" que deseja estar no lugar de Jesus para mamar nos seios da mãe, como sugerem os versos seguintes: "Como mãe de Deus estás/Seu filhinho a amamentar./Vem-me bem alimentar,/Seja-te eu qual filho em paz". Na verdade, essa comunhão mística com a Virgem não se configura como heresia da parte de Anchieta, mas deve ser entendida como produção histórica, bastante comum no catolicismo ainda não reformado.

A poesia de Anchieta (acima) na edição da Martins Fontes (à direita): lacuna preenchida

O exemplo é ilustrativo da existência, no texto do autor, de procedimentos inscritos em um "prática discursiva" do seu tempo, e que devem ser compreendidos como tal. Por outro lado, concebida de forma anacrônica, essa heterodoxia de Anchieta passa a ser lida como necessidade de adaptação dos dogmas católicos à colônia inculta - lembremos dos manuais de literatura, que nos ensinam que o uso que ele faz da redondilha é meramente didático, como se se tratasse de algo intencional e exterior, e não de uma visão de mundo incorporada internamente aos textos. Na verdade, essas imagens "profanas" e sensuais, tão ao gosto popular, vão de encontro ao monumento histórico que é o Anchieta culto, erudito, filiado ao humanismo, além de profundo conhecedor de teologia. Sob tal perspectiva, as fontes do lirismo só admitem, além da Bíblia e da Tradição Católica, as narrativas das legendas dos santos. Acredito, no entanto, que um detalhado levantamento daria conta do que revela um rápido passar de olhos: os temas bíblicos não são de forma alguma os privilegiados pelo jesuíta.

Uma última palavra sobre a lírica em tupi. Os temas são os mesmos da sua lírica portuguesa, e o preferido continuou sendo o da Virgem Maria e o menos canônico dos seus mistérios, qual seja, o da Assunção. Ainda aqui, a "contrafação ao divino" - como Peter Burke chama o processo em que os jesuítas adaptam os dogmas católicos à cultura nativa - empreendida por Anchieta deve ser considerada não apenas no âmbito da condição colonial ou da destruição da alma indígena, mas de uma técnica empregada tanto na América Portuguesa quanto na China por Matteo Ricci, quando queria explicar o evangelho aos mandarins.

FOTOS PRENSA TRÊS / DIVULGAÇÃO

Letras de baixo calão

Le Carré e Rushdie estapeiam-se verbalmente no *Guardian*

Briga feia nas páginas do jornal inglês *The Guardian*: John Le Carré e Salman Rushdie atacaram-se mutuamente no Espaço do Leitor da publicação. Termos pouco literários como "asno analfabeto e pomposo", usados por Rushdie a respeito de Le Carré, e "colonialista arrogante", em resposta, temperaram a discussão. O pretexto foi uma polêmica em torno do último romance de Le Carré, *The Tailor of Panam*, acusado de anti-semitismo por um crítico de Nova York, mas o real motivo pode ter sido uma crítica negativa de Rushdie ao romance *Casa da Rússia*, de autoria de seu atual desafeto, em 1989. – MARIANA BARBOSA

Le Carré (acima) e Rushdie (na foto menor): briga

O livro nos tempos da net

Novela cibernética com participação de Updike ganha em popularidade de seu mais recente romance

O porquê de John Updike, o prêmio Pulitzer de Literatura, ter resolvido emprestar seu nome à confecção da primeira novela cibernética da história é um mistério. Por dinheiro – pelo menos oficialmente – não foi: a Amazon Bookstores, maior vendedora de livros da Internet, pagou-lhe US$ 5 mil pelos dois parágrafos iniciais e pelo final da história (o restante foi preenchido por 44 autores escolhidos por concurso, cada qual levando US$ 1 mil). Por prazer estético, tampouco. O próprio escritor diz que o texto da Internet é "linear e apressado, um tipo de comunicação semelhante à que ocorre no telefone, mas por escrito". De qualquer forma, *Murder Makes The Magazine*, a tal novela, deu mais o que falar na mídia americana do que o mais recente romance de Updike, *Toward The End of Time*, lançado à mesma época. – CARLOS EDUARDO LINS DA SILVA

John Updike: um Prêmio Pulitzer nas páginas da rede

Verso, prosa e música

Maria Bethânia cantará textos de Lya Luft em seu próximo CD

A literatura de Lya Luft virará música na voz de Maria Bethânia. A baiana gostou tanto de *Secreta Mirada*, o mais recente livro de Lya, e de *O Rio do Meio*, livro anterior, que pretende incluir textos de ambos – musicados por Chico Buarque e Adriana Calcanhoto, entre outros – em seu próximo CD. *Secreta Mirada* (Ed. Mandarim) – cuja primeira edição, lançada em novembro, já se esgotou – é uma reflexão em verso e prosa sobre o amor. "Uma ousadia", disse a BRAVO! a escritora gaúcha, que assinou contrato para mais dois lançamentos em 1998: *O Ponto Cego*, romance contado sob a ótica de um menino de sete anos, e *Maturidade: Perdas e Ganhos*, que trata do tema de maneira otimista. – LEANDRO SARMATZ

Lya: dois livros planejados para 1998

Degraus que fizeram história

Crônicas de Carlos-Leonam registram um Rio de Janeiro glorioso

A máxima "éramos felizes e não sabíamos" bem que poderia ter sido cunhada por Carlos-Leonam, criador de expressões como "esquerda festiva" e "colunável". É nesse espírito de síndrome do paraíso perdido que foi preparado *Os degraus de Ipanema* (lançado em dezembro pela Record). O livro reúne 44 textos publicados na imprensa carioca nas últimas três décadas, e fala da gênese de movimentos que foram da comportada bossa nova até as dunas do barato desbundante. Além disso, fotos – algumas inéditas – tiradas pelo próprio autor mostram Tom Jobim, Chico Buarque, Vinicius de Moraes e a musa Leila Diniz, entre outros, quando ainda não sabiam que estavam prestes a entrar para a história. Também há o relato profissional da vida do autor, que, além de repórter, prestou assessoria a Carlos Lacerda, foi diretor de arte do *Jornal do Brasil*, editor do cinejornal *Canal 100*, titular da coluna *Swann*, do *Globo*, e diretor editorial da Nova Fronteira. – ANDRÉ LUIZ BARROS

Leila Diniz, em foto que faz parte do livro

FOTOS MINAMIKAWA/PRENSA TRÊS / BRENDA BEIRNE/REX / JOHN MANTEL/PRENSA TRÊS / ENEIDA SERRANO/PRENSA TRÊS / CARLOS-LEONAM/DIVULGAÇÃO

O POETA E OS CULTORES DO EXÓTICO

Publicação de *Prosa Poética*, de Rimbaud, pode diminuir o estrago causado pelo *glamour* romântico que envolve o escritor

Por Daniel Piza

A lenda de Arthur Rimbaud (1854-1891), *malgré lui*, fez muito mal a este século. Um poeta adolescente e nômade, que evocou o "desregramento dos sentidos", criticou a moral e os bons costumes e, aos 21 anos, deixou seu país e foi vagar por África e outros países, onde chegou a ser contrabandista de armas, é uma imagem poderosa para os cultores do exótico, para os sentimentais da inspiração e para os exaltadores do marginal. Dessa forma, Rimbaud — poeta maldito — foi idolatrado por surrealistas, *beatniks*, orientalistas e irracionalistas dos mais variados tipos, que lhe colaram um *glamour* romântico que encobre equívocos e diluições incontáveis. Para consertar esse estrago ainda serão necessários muitos anos, e a publicação de sua *Prosa Poética* traduzida por Ivo Barroso — que em 1994 já traduzira sua Poesia Completa, também para a Topbooks — pode ser boa ocasião para inaugurar o reparo.

No volume estão dois clássicos do repertório de Rimbaud, *Uma Estadia no Inferno* e *Iluminações*, além de *Um Coração sob a Sotaina*, *Os Desertos do Amor* e *Prosas Evangélicas*. A prosa poética de Rimbaud se caracteriza por um estilo fragmentário, em muitos momentos vago, em outros epigramático, mas o resultado são textos que exigem releitura atenta, que não se deixe embriagar pelos sons e imagens justapostos em ritmo rápido e sincopado. Rimbaud, enfim, não é um romântico, mas um pós-romântico — também conhecido como pré-moderno — que adota um registro simbolista, mas o enriquece com a descontinuidade que tanto encantaria os modernos. Não há escapismo na poesia de Rimbaud. Há uma forte autoconsciência que proclama o valor da malícia, da curiosidade e do impulso (para usar três palavras caras a ele) na criação de uma estética de instantes, "saltos de harmonia inaudita", a qual "se agita e modula (...) na linha divisória das culturas".

Leia com calma. Rimbaud fala o tempo todo em ciência e estudo, porque sabe a importância da "força" e do "direito" para produzir a "dança" e a "voz". Passa a adolescência lendo muito, de Baudelaire a Shakespeare, sendo ensinado por Verlaine e procurando dominar o parnasianismo, "na ânsia de atingir o lugar e a fórmula". Aplica-se na técnica do passado e de seu tempo e acolhe "todos os influxos do vigor" para erguer sua obra. Pretende apenas "dispersar os limites da lareira", os quais deve conhecer, superando o desregramento dos sentidos. Daí a presença tão forte de Baudelaire, acompanhada da inversão das melodias docemente bizarras de Verlaine. Ele quer soprar o fogo prometéico para ver pularem as fulgurações efêmeras, os brilhos instantâneos, que ficarão na história, pois de nada servem "projetos violentos de salvação". Ser absolutamente moderno significa que nada é definitivo, nem a dança nem o estudo, nem a fuga nem a instrução, e que só resta combiná-los.

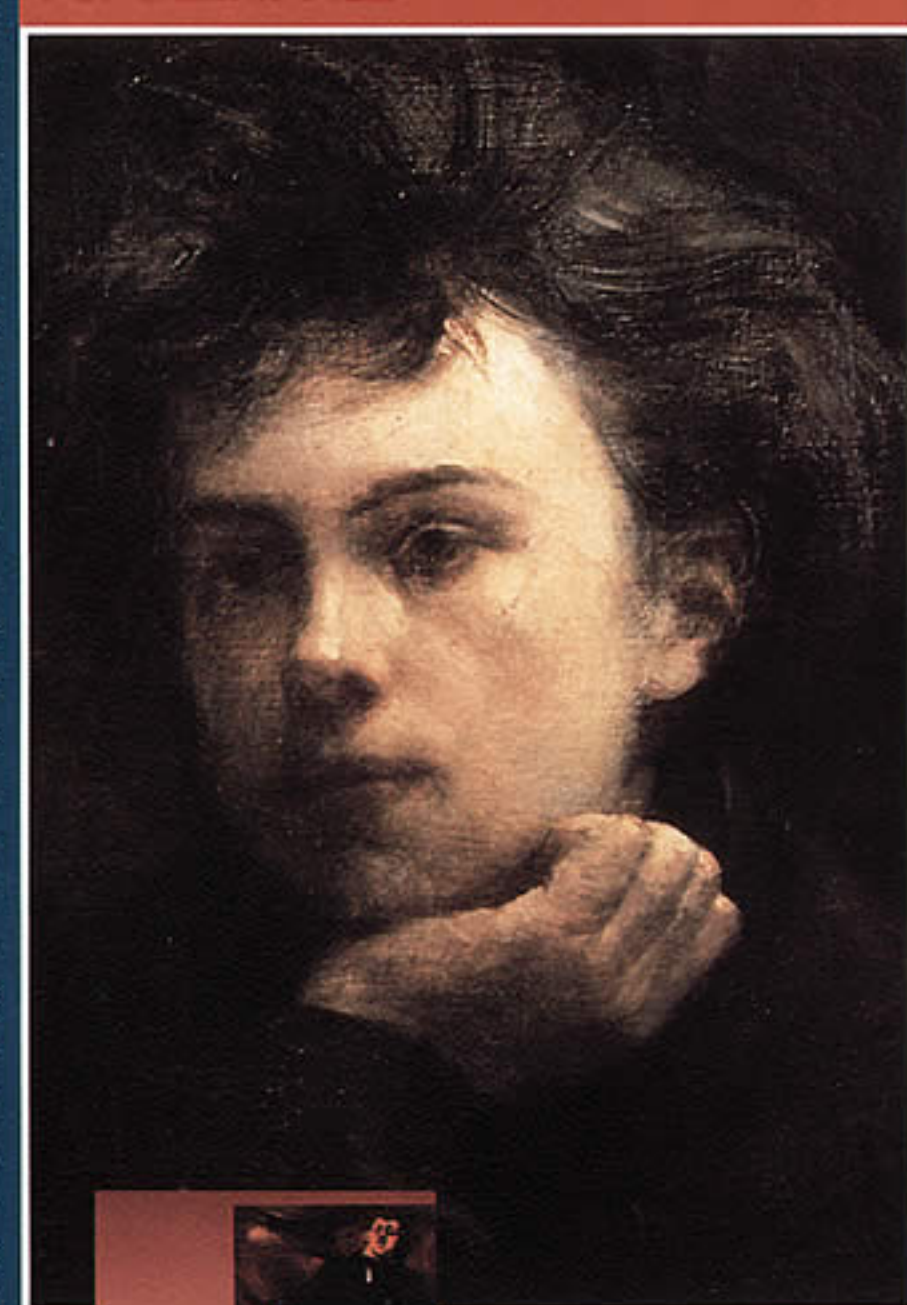
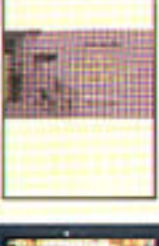
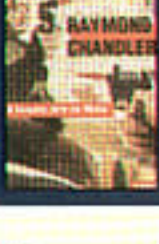
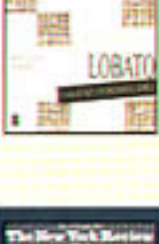
Talvez seja por tudo isso, afinal, que Rimbaud, depois de abandonar sua obra e viajar por diversos países estudando seus idiomas e literaturas, começa a sonhar com casamento e paternidade e com a volta à sua terra, pois os anos de nomadismo não fazem sentido se não possuem final. O poeta não fixa o mundo, mas ao conjugar "a invenção e o sucesso" — o sopro e a lareira — cria uma estadia composta de "refinamentos cruéis". Constrói o barco para depois embebedá-lo. Ao contrário da cultura que o endeusou, Rimbaud nunca se distinguiu entre careta e moderno.

Rimbaud (acima): imagem poderosa para os sentimentais da inspiração e exaltadores do marginal

Prosa Poética, de Arthur Rimbaud, trad. Ivo Barroso. Topbooks, 413 págs R$ 40.

FOTO V.I.P./SIPA ICONO / REPRODUÇÃO

Os Lançamentos na Seleção de BRAVO!

Edição de Michel Laub

FICÇÃO

TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
Trocando os Pés Pelas Mãos e Outras Histórias Ed. Rocco 304 pág. R$ 27	Saul Bellow, 82 anos, nasceu em Quebec, Canadá, e foi criado em Chicago. Ganhou o prêmio Pulitzer em 1975 (por *O Legado de Humboldt*) e o Nobel de 1976.	O livro reúne cinco contos – alguns dos quais podem ser considerados novelas – com tradução de Aulyde Soares Rodrigues.	Conflitos vividos por personagens de vasta cultura, geralmente imigrantes judeus ou descendentes desses, nos Estados Unidos. É o caso do garoto prodígio Zetland, do conto *Zetland: Por uma Testemunha de Caráter*.	O pessimismo dos personagens de Bellow leva a uma reflexão sobre o modo de vida da sociedade contemporânea.	No conto-título, talvez o melhor da coletânea. Um professor universitário especialista em música faz, no ocaso de sua vida, um balanço amargo da arrogância que acabou por arruiná-lo.	*"Mas na lagoa, com os barcos deslizando, a água e o céu verde-claro, azul puro, com a força cansativa do grande centro industrial amainada (...), Zet recitava 'Upon the honeyed middle of the night...' Crianças polonesas atiravam pedras e maçãs ácidas na margem."* (Do conto *Zetland...*)	Gravura e título sobre fundo que lembra uma malha de tricô marrom. Estética sóbria e elegante.
O Processo Ed. Companhia das Letras 334 pág. R$ 19	O tcheco Franz Kafka (1883–1924) é um dos mais importantes escritores do século. *O Processo*, assim como suas demais obras, é um clássico da literatura universal.	A edição tem texto original completo (inclusive capítulos não-acabados) e a clássica tradução de Modesto Carone.	Um homem recebe a notícia de que está sendo processado e passa a tentar descobrir, sem sucesso, o conteúdo, a motivação e as conseqüências desse fato.	O livro trata da miséria humana perante a ditadura do coletivo. O nazismo e o consenso intelectual em voga nos dias de hoje são exemplos dessa ditadura.	No capítulo *A Catedral*, que pode ser lido como um conto à parte. O personagem Joseph K. conversa com um sacerdote que lhe revela alguns aspectos do assustador funcionamento do "tribunal".	*"Alguém certamente havia caluniado Josef K. pois uma manhã ele foi detido sem ter feito mal algum. A cozinheira da senhora Grubach, sua locadora, era a pessoa que lhe trazia o café todos os dias por volta de oito horas, mas desta vez ela não veio."*	De Helio de Almeida, sobre desenho de Amilcar de Castro. Seca como o romance.
O Amante de Lady Chatterley Ed. Graal 400 pág. R$ 22	D.H. Lawrence (Eastwood, Inglaterra, 1885-1930), "escritor maldito" à sua época, é um importante nome da literatura inglesa deste século.	A obra, de 1928, permaneceu proibido durante muitos anos na Inglaterra (sua publicação só foi liberada em 1960), por seu conteúdo considerado "pornográfico". A tradução da nova edição brasileira procurou manter a linguagem que inspirou esse rótulo.	O caso de amor entre Connie Chatterley, uma aristocrata, e Mellors, um serviçal.	Além das qualidades literárias, a obra é importante por haver quebrado o silêncio relativo às relações interclasses na sociedade britânica.	Na linguagem simples e direta: não há subterfúgios para descrever cenas de sexo, por exemplo, o que não torna grosseiras ou pobres tais descrições.	*"– (...) O coronel costumava me dizer: '(...) esses ingleses da classe média precisam mastigar cada bocado trinta vezes antes de engolir, pois suas tripas são tão finas que um grão de ervilha lhes causaria prisão de ventre. São o grupinho de galinhonas mais mesquinho e efeminado que já existiu (...)'."*	Título sobrescrito a foto sépia de uma mulher, uma tentativa de remeter ao enredo do romance. Resultado mediano.
Três Tragédias Gregas Ed. Perspectiva 312 pág. R$ 35	Sófocles e Ésquilo são os autores centrais das tragédias gregas. Seus textos são patrimônio da cultura universal.	Estão aí reunidas as peças *Prometeu Prisioneiro* e *Ájax*, de Ésquilo (ambas com tradução de Trajano Vieira), e *Antígone*, de Sófocles (com tradução de Guilherme de Almeida).	As tragédias tratam de questões universais e atemporais. O mito de Prometeu, de *Prometeu Prisioneiro*, que desafiou a fúria de Zeus e acabou preso a um rochedo, é uma metáfora sobre o poder.	A dramaturgia grega, da qual as três tragédias são expoentes, é uma das bases da cultura ocidental.	Nas traduções cuidadosas, que procuraram manter a qualidade dos versos originais de cada um dos três textos.	*"CRÉON – Mandarei levá-la a algum lugar deserto/e enterrá-la viva em um antro rochoso/ (...) Lá talvez, rogando ao Hades, seu deus único,/possa obter a graça de escapar à morte;/ou aprenderá, pelo menos, que é esforço/inútil honrar os deuses inferiores"* (de *Antígone*).	Detalhe de uma ânfora atribuída a Eufrônio sobre fundo claro. Bom resultado.
Crônicas Italianas Edusp 304 pág. R$ 25	Como Balzac – e, segundo a crítica, com uma estilística mais apurada –, Stendhal (Grenoble, 1783–1842) é um dos escritores que melhor interpretaram o espírito da sociedade francesa pós-napoleônica.	O livro conta com um ótimo ensaio introdutório de Luiz Costa Lima, escrito para a edição de 1971. As "crônicas" (novelas, na verdade) basearam-se em manuscritos que Stendhal comprou na Itália, país no qual exerceu funções diplomáticas.	Contra o pano de fundo de relações amorosas destruídas, o autor faz uma descrição precisa da época repleta de intrigas palacianas, crimes e corrupção.	Pela qualidade dos textos, pelo colorido das imagens literárias e pela importância do autor, que influenciou várias gerações de escritores.	Na maneira como Stendhal, considerado o "precursor do romance psicológico", conduz suas histórias, sem jamais cair no deslumbramento típico dos escritores românticos.	*"Uma das irmãs porteiras relata as palavras ultrajantes que a abadessa teria dirigido ao bispo, ao expulsá-lo na porta da igreja. Acrescenta: – Quando se fala nesse tom é porque há muito tempo se faz o amor juntos (...)"* (de *A Abadessa de Castro*).	Estampa um desenho que sugere relações íntimas entre um cardeal e uma cortesã. Lembra um pouco a atmosfera de decadência presente no livro.
A Alma Encantadora das Ruas Companhia das Letras 408 pág. R$ 19	João do Rio (pseudônimo de Paulo Barreto, 1881–1921) se destacou como jornalista e cronista com grande poder de observação.	Reunião de crônicas e reportagens publicadas na imprensa do Rio entre 1904 e 1907. A organização dos textos é de Raúl Antelo.	Histórias que se passam no Rio de Janeiro do início do século, cidade então recém-ungida à condição de capital da República.	Os textos de João do Rio têm a qualidade de reconstruir com precisão um momento histórico do Rio de Janeiro e do Brasil.	Na descrição de personagens típicas da época e que existem até hoje, como os agenciadores de funerária do texto *Os Urubus*.	*"O ofício, longe de tornar ágeis os corpos, faz lesões cardíacas, atrofia as pernas, hipertrofia os braços, de modo que quinze anos de boléia (...) estragam e usam um homem como a ferrugem estraga o aço mais fino. O Braga era um velho trapo encharcado."* (de *Velhos Cocheiros*).	Foto de cena urbana condizente com a temática do livro. Bom resultado.
A Simples Arte de Matar Ed. L&PM 420 pág. R$ 29	Raymond Chandler (1888–1959), um mestre do romance policial, nasceu em Chicago e passou a infância na Inglaterra, o que influenciou sua literatura. Sua mais célebre criação é o detetive Philip Marlowe.	Integram o livro oito novelas (ou "contos longos"), mais o excelente ensaio que lhe dá o nome.	O universo de Chandler – repleto de assassinos, detetives "durões" e corrupção policial – é evocativo dos Estados Unidos dos anos pós-depressão, época em que sua obra foi produzida.	A literatura policial é, no mínimo, divertida e repleta de ação. Chandler é um mestre do gênero – e, portanto, um mestre do entretenimento e da ação.	Na descrição de personagens decadentes e de "inferninhos" nos quais a ação se desenvolve durante a maior parte do tempo.	*"Trimmer Waltz foi se chegando devagar (...) Olhou para Pete Anglich, e seu rosto exibia um nariz com grandes veias aparentes, um sorriso suave e aborrecido. – Oi, Pete. Não vejo mais você por aí desde que enterraram o McKinley (...)."*	Tarjas vermelhas com o título, autor e nome da editora sobre fundo que parece ser uma pintura sobre tecido. Condizente com a temática do livro.

NÃO-FICÇÃO

TÍTULO	AUTOR	REFERÊNCIAS	TEMA	POR QUE LER	PRESTE ATENÇÃO	TRECHO	CAPA
Monteiro Lobato – Furacão na Botocúndia Ed. Senac – SP 392 pág. R$ 59	Carmen Lucia de Azevedo, Marcia Camargos e Vladimir Sachetta são donos da Emporium Brasilis, empresa especializada em pesquisa sobre a memória brasileira.	Biografia ilustrada por 300 imagens – entre fotos, desenhos e reproduções – e patrocinada pela Odebrecht e pelo Banco do Brasil.	A vida de Monteiro Lobato, um dos grandes intelectuais da história brasileira, criador de personagens inesquecíveis como Jeca Tatu e os moradores do Sítio do Pica-Pau Amarelo.	Certas lendas sobre o escritor são desmentidas no livro. Não é verdade, por exemplo, que ele defendia o controle estatal sobre as reservas brasileiras de petróleo.	No capítulo *1917 a 1926 – Revolução Editorial*, em que são revelados episódios curiosos da famosa briga entre Lobato e os modernistas.	*"'(...) Estou fazendo uma aquarela para derrotar Picasso: uma mulher com cinco olhos, seis cristas e um bico de galo.' Com a obra, Lobato afirmava pretender (...) cair nas boas graças dos seus opositores."*	Conjunto de retratos sépios do biografado sobre fundo branco. Ótimo efeito gráfico.
30 Anos do The New York Review of Books – A Primeira Antologia Ed. Paz e Terra 485 pág. R$ 29	Robert B. Silvers, Barbara Epstein e Rea S. Hederman são os organizadores do livro, que reúne textos de Hannah Arendt, Susan Sontag, W.H. Auden e Primo Levi, entre outros.	A antologia comemora os 30 anos da *The New York Review of Books*, uma das revistas literárias mais influentes dos Estados Unidos.	Os artigos tratam de assuntos diversos, que vão de James Joyce (por Richard Ellmann) à aviação (por Gore Vidal).	Os nomes que assinam os textos são representativos de boa parte do pensamento intelectual americano e mundial dos últimos 30 anos.	No ensaio *Reflexões Sobre a Violência*, de Hanna Arendt, que acabou virando uma espécie de clássico sobre o tema.	*"A rota da invasão está semeada de garrafas de champanha, clarete, borgonha. (...) Tais orgias são da tradição de nossas campanhas em França. Toda invasão de um exército alemão é acompanhada de bebedeiras como a dos deuses nos Edda"* (*Um Esteta na Guerra*, de Bruce Chatwin).	Elegante, com Picasso, Joyce e Stravinski desenhados em preto sobre fundo branco. A contracapa segue o mesmo padrão.
Coleção Contos Clássicos Ed. Martins Fontes R$ 27 (preço de cada um dos cinco volumes)	Grimm, Andersen, Perrault, La Fontaine e Esopo são nomes imortais da literatura infantil.	A coleção é composta por cinco livros, cada qual com histórias de um dos cinco autores. Os exemplares têm formato 23,5 X 32,5, fartas ilustrações e capa dura.	Os enredos de fábulas como *O Gato de Botas* (Perrault) e *O Patinho Feio* (Andersen) são bastante conhecidos, bem como suas lições de moral disfarçadas.	Não há nada mais saudável para crianças que o hábito da leitura. As histórias da coleção são um bom começo.	Por trás da aparente ingenuidade dos textos, revelam-se aspectos da natureza humana. É o caso de *O Chapeuzinho Vermelho*, de Perrault.	*"O lobo gritou, amaciando um pouco a voz: – Puxe a cordinha que o trinco se abrirá. Chapeuzinho Vermelho puxou a cordinha e a porta se abriu."*	As capas dos volumes são coloridas e cheias de ilustrações como devem ser os livros do gênero.

FOTOS REPRODUÇÃO

O MATADOR

A Conspiração Filmes apresenta a versão brasileira da estética da violência

Por André Luiz Barros e Josiane Lopes

FOTOS CAROLINA FERNANDES / ANA CAROLINA / ERNESTO BALDAN

A cena é real: um carro encosta na porta de uma casa simples, na Zona Norte do Rio de Janeiro. Dentro dele, dois homens e um garoto, molhados do suor derramado na vitória do Flamengo sobre o Vasco, num Maracanã perigosamente lotado. Era mesmo uma noite trágica: os três são vascaínos, doentes. O motorista abre a porta do carro e é ameaçado por um assaltante armado. Apesar do risco iminente, bate a porta e dá a partida. Tenta ainda ver o bandido, mas o que vê é o espelho retrovisor estourar em pedaços, atingido por um balaço. Mas consegue escapar... Se arte não fosse fingimento, José Henrique Fonseca, cineasta carioca, já teria em mãos um fragmento de roteiro, daqueles de mais ação – de que, como categoria, o cinema brasileiro é um tanto carente –, pois era ele mesmo o tal motorista ameaçado. Mas em arte melhor é inventar do que lembrar. Ainda quando o inventado se encarrega de lembrar o que a própria realidade quer esquecer. Assim, José Henrique, de 34 anos, começa a rodar em abril uma ficção: *O Homem do Ano*, adaptação do livro *O Matador*, a história de um justiceiro de periferia escrita por Patrícia Melo, paulista de 35 anos. Por trás da dupla está a Conspiração Filmes, a nova e poderosa produtora carioca de filmes publicitários e videoclipes premiados, dirigida por uma turma de jovens bem-nascidos e bem-educados, de famílias famosas no circuito cultural, a começar por José Henrique, filho do escritor Rubem Fonseca, que adaptou

"Calça preta, blusa preta, cinto preto. E sangue no preto é menos gritante", pensa o Matador, inspirando o figurino da trinca Cláudia Abreu, José Henrique e Patrícia Melo (no alto, à direita). Em *Traição* estão Carolina Ludmila Dayer (à esquerda) e Fernanda Montenegro (acima)

Cláudia Abreu, José Henrique Fonseca e Patrícia Melo são a face mais visível de um grupo de artistas e produtores que pretende imprimir uma cor nacional ao veio da violência aberto por Quentin Tarantino e Danny Boyle

Conspiração em família

Na produtora, que tem um banco como sócio, os laços são de sangue

A ambição da Conspiração Filmes de se tornar um respeitável estúdio cinematográfico, com uma produção média de três a quatro filmes por ano, tem uma base bastante sólida. Famosa desde sua criação, em 1991, pelos especiais com grandes nomes da música brasileira e pelas peças publicitárias, em que inaugurou o uso de filmes em 35mm, é a produtora brasileira de audiovisuais que mais se expandiu nos últimos anos. Nesse pouco tempo, chegou ao segundo lugar no *ranking* de produção de comerciais televisivos do país, com faturamento anual de mais de R$ 12 milhões. O rápido crescimento atraiu o poderoso grupo Icatu, que hoje é o sócio majoritário da empresa. O sucesso comercial foi alcançado com a realização de campanhas publicitárias, como a Uh, Guaraná! para a Antarctica, ou a dos tênis Reebock, único caso em que a matriz americana comprou um filme produzido por uma filial.

Embalados no berço da geração videoclipe, os quatro sócios-fundadores, José Henrique, Lula Buarque de Holanda, Cláudio Torres e Arthur Fontes, têm, porém, outras aspirações. Aos especiais luxuosos de Marisa Monte, Gilberto Gil, Titãs, Caetano, e, ainda inéditos, Paralamas do Sucesso (*On the Road*) e Milton Nascimento (*Nascimento*), eles buscam acrescentar produções ficcionais. E acrescentaram também novos sócios: Leonardo Monteiro de Barros (filho do jornalista e senador Artur da Távola) e Pedro Buarque, irmão de Lula, o primeiro na fronteira da ficção, o segundo na área financeira.

Entre os sócios mais recentes está ainda a publicitária paulista Patricia Viotti, mulher de Washington Olivetto, cabeça da W/Brasil; os diretores Fábio Soares, especialista em finalização computadorizada de imagens, Breno Silveira, fotógrafo de cena elogiado por veteranos, e Andrucha Waddington, 27 anos, irmão do diretor da TV Globo, Ricardo Waddington, e namorado da atriz Fernanda Torres, irmã de Cláudio. Andrucha é o responsável por um dos outros projetos deste ano: o filme *Eu, Tu, Eles*, uma espécie de épico sertanejo, protagonizado por uma mulher com três maridos. A terceira produção, coletiva, é *Traição*, filme com três episódios baseados em textos de Nélson Rodrigues: *O Primeiro Pecado*, dirigido por Arthur; *Diabólica*, de Cláudio, e *Cachorro!*, de José Henrique, com roteiro de Patrícia Melo.

Ancorados no sucesso comercial proporcionado por filmes publicitários, videoclipes e musicais, como o de Milton Nascimento (acima), a ser lançado, o grupo da Conspiração ingressou também na área de produção ficcional

O Matador para o cinema. Ao grupo soma-se ainda a atriz Cláudia Abreu, de 26 anos, que será uma das protagonistas do filme e vem a ser casada com José Henrique, um dos fundadores da Conspiração junto com Lula Buarque de Holanda (filho da professora de Comunicação Heloisa Buarque de Holanda), Cláudio Torres (filho dos atores Fernanda Montenegro e Fernando Torres) e Arthur Fontes (herdeiro da Cimentos Paraíso), entre outros amigos e sócios do mesmo naipe.

Pode-se dizer que o grupo, tanto nos temas como na abordagem, vincula-se a uma das mais recentes tendências do cinema internacional, cultuada por jovens diretores, como o americano Quentin Tarantino (*Pulp Fiction* e *Um Drink no Inferno*, este roteirizado por ele e dirigido por Robert Rodriguez, de *A Balada do Pistoleiro*), o escocês Danny Boyle (*Cova Rasa* e *Trainspotting*), e que no Brasil já tem um precursor em Beto Brant (*Os Matadores*): o desenvolvimento de uma espécie de estética da violência. Se os brasileiros não prometem ser tão paródicos quanto Tarantino – que chega a extremos com suas caricaturas de gângsteres, em *Pulp Fiction*, e de bandidos e mocinhos, em *Um Drink no Inferno* – eles têm, até por força da agilidade que a produção publicitária exige, a mesma rapidez e vivacidade, e, potencialmente, igual liberdade de trabalhar clichês. Com o escocês Danny Boyle, a semelhança parece ainda maior. Boyle trabalha sempre com um grupo de amigos e, ao histrionismo de Tarantino, contrapõe as sutilezas de um humor desconcertante, a partir de personagens que parecem, se não comuns – como os companheiros que se vêem às voltas com um cadáver, em *Cova Rasa* –, ao menos plausíveis, como os viciados de *Trainspotting*.

Mas seria essa tendência mero pastiche da realidade, um modismo inconseqüente que ensopa em sangue imagens editadas em ritmo de videoclipe, esvaziando de sentido a crueza desses tempos modernos, ou é mesmo possível, a partir da recriação ficcional da violência, obter sobre sua representação, isolada, o con-

FOTO CAROLINA FERNANDES

FOTO DIVULGAÇÃO

O ar que circula em cena

O grupo profissionalizou a idéia de que cinema é uma aventura pessoal realizada em grupo, uma catedral anônima feita de tijolos assinados

Por Cacá Diegues

O cinema brasileiro é um caso muito estranho. Todo mundo sabe que ele sempre viveu de ciclos mais ou menos curtos que se abrem com grande euforia e acabam se fechando debaixo de grande crise e extrema melancolia. O último desses ciclos, talvez o mais longo de sua história, aquele que deu o Cinema Novo, o udigrudi, a Embrafilme, o novo cinema paulista, etc., teve sua morte anunciada no final dos anos 80 e foi enterrado sem piedade pelo governo Collor.

Mas o cinema brasileiro não estava morto. Na verdade, diante da impossibilidade econômica de se produzir longas-metragens no país, ele sobrevivia nos curtas-metragens, nos videoclipes, nos comerciais, nos especiais para a TV, representado sobretudo por uma nova geração que não temia os formatos heterodoxos. Assim que, por causa da Lei do Audiovisual, se voltou a produzir longas-metragens no Brasil, uma explosão de talentos novos surgiu de toda a parte reafirmando a irresistível vocação do país para o cinema.

O pessoal da Conspiração foi sempre um nítido destaque naquele período de transição entre ciclos, uma das lideranças afirmativas na resistência à extinção da atividade cinematográfica no Brasil, um núcleo de invenção e elaboração de novos modos de fazer, baseados sobretudo na paixão pelo cinema e na alegria de fazê-lo, seja em que formato fosse. Pontos luminosos de uma geração que nos deu talentos distintos e já comprovados como os de Bruno Viana, Roberto Berliner, Duda Waisman, Rosane Svartman, os cineastas da Conspiração preservam entre eles mesmos a multiplicidade de estilos e idéias, uma rica, saudável e definitiva tendência característica desses novos tempos do nosso cinema.

Lula, Zé Henrique, Artur, Claudio, Andrucha, Breno (um dia ainda seqüestro o Breno, um dos melhores fotógrafos do mundo, para um filme meu!), assim como seus produtores, Pedro e Leo, formam uma comunidade de partícipes personalizados cujas identidades não se dissolvem no anonimato do grupo, em que cada um é estimulado a se diferenciar de todos. Para nós, que os acompanhamos desde algum tempo, é até razoavelmente fácil identificar, mesmo num comercial ou num videoclipe, o lirismo de Andrucha, a elegância de Claudio, a serenidade de Lula, a energia de Zé Henrique, mesmo que o valor de cada um não se restrinja a essas específicas virtudes.

Vejam, por exemplo, *Traição*, a coletânea de contos de Nelson Rodrigues que a Conspiração produziu para a TV a cabo, um exemplo de estilos tão diversos, brilhantes e estranhamente maduros, como se cada um dos três diretores (Artur, Claudio e Zé Henrique) já tivessem feito uns dez filmes desse antes. E vejam também *Gêmeas*, uma pequena obra-prima de Andrucha, média-metragem ligado ao mesmo projeto, belo exercício de humor e tensão, de amor e tesão. Esses são filmes que possuem uma atmosfera própria, que sabem que tão importante quanto os personagens em cena é o ar que circula entre eles. Esses são filmes de cineastas.

A Conspiração profissionalizou, com muito sucesso, uma idéia comum a todos os grandes movimentos cinematográficos, uma idéia que estava na origem do próprio Cinema Novo – o cinema deve ser sempre uma aventura pessoal que se faz com um grupo, uma viagem coletiva onde só há responsabilidades individuais, uma catedral anônima feita de tijolos assinados, uma arte solitária e solidária. Numa atividade que encontraram desorientada, triste e lamurienta, eles introduziram uma vibração criativa, uma energia produtiva e um senso moderno de organização que deve contaminar mesmo quem está de fora.

Em *Cachorro!*, estrelado por Alexandre Borges e Drica Moraes (abaixo), a dupla formada por Patrícia Melo, como roteirista, e José Henrique, na direção, mostra seu modo pop de vestir a violência, trazendo para o Rio de hoje o eterno marido traído de Nélson Rodrigues

trole necessário à reflexão, condição para fundar uma estética? Patrícia Melo tem uma visão histórico-sociológica. "No século 18, na Inglaterra, era impossível pegar estradas e não ser assaltado. A diferença do século 20 é a maneira como o homem encara a violência. Ela aparece no mesmo pacote, no jornal, na Internet, na TV, no rádio; a festa de aniversário do Frank Sinatra aparece junto com estupro, terrorismo, sabonete. Isso é que é banalizar o mal", diz a escritora, que realizou uma longa pesquisa em presídios paulistas para estruturar seu livro. José Henrique é mais subjetivo: "Imagine um carro que passa próximo a um acidente horrível. Ninguém admite isso para si mesmo, mas bem lá no fundo há um fascínio que nos leva a diminuir a velocidade e ver os corpos nas ferragens". Parece, então, que às vezes é preciso exagerar, até mesmo abusar dos clichês, para que a verdade surja límpida. E essa lição José Henrique colheu em casa, ainda garoto no colo do pai, o maior ficcionista da violência urbana brasileira, autor de títulos como *O Cobrador*, *O Caso Morel* e *A Grande Arte* (filmado por Walter Salles Jr.).

É com esse aporte que os moços da Conspiração Filmes assumem um projeto nada modesto: a partir do lançamento, este ano, do filme de José Henrique, com orçamento de R$ 2,7 milhões, e de outros dois longas – *Traição*, baseado em Nelson Rodrigues, e *Eu, Tu, Eles* –, querem impulsionar a produção cinematográfica brasileira e chegar ao próximo século produzindo de três a quatro filmes por ano. Pode ser esse o início de um caminho novo para o cinema brasileiro, que, mesmo com a recente retomada de produção, não parece, com poucas exceções, disposto a consolidar uma certa versão nacional do gênero *thriller*, inaugurada pelo genial e até hoje insuperado *Assalto ao Trem Pagador* (1962), de Roberto Farias.

O projeto é promissor. O livro *O Matador* é o segundo e mais celebrado romance de Patrícia, que surgiu como escritora em 1994, com o também elogiado *Acqua Toffana*, e tem ainda um vasto currículo como roteirista para TV e cinema, incluindo a adaptação de obras do próprio Rubem – *O Caso Morel* e *Buffo & Spallanzani* – e de outras como o *Xangô de Baker Street*, de Jô Soares, todos em produção. José Henrique, que já trabalhou como assistente de direção de *A Grande Arte* e *Brincando nos Campos do Senhor*, de Hector Babenco, dirigiu também *Cachorro!*, um dos três episódios de *Traição*, roteirizado por Patrícia. Foi ao final de sua participação nesse coletivo, em 1995, que ele decidiu filmar *O Matador*, então recém-lançado pela Companhia das Letras. A atriz Cláudia Abreu, que se incorporou à trinca que dava tratamentos seguidos ao roteiro (Rubem, José Henrique e Patrícia), hesita entre os papéis possíveis. "Ainda não me decidi. Érica é uma personagem mais delineada, mais complexa, e Cledir morre no meio do filme. Érica é uma menina de rua que vira crente, se droga, estuda inglês e domina a mente do namorado matador por ser mais atenta a informações", diz a atriz, deixando entrever a forma como burila personagens com vagar e agudeza.

Embora reflitam sobre o tema, os criadores de *O Homem do Ano* refutam a idéia de filmar uma tese sociológica sobre a violência. "Nossa linguagem será pop, no sentido de não permitir só uma leitura. O filme vai ter muito humor", diz o diretor José Henrique. Abaixo, cena de *Primeiro Pecado*, um dos episódios de *Traição*

A Érica da ficção é assim como a Cláudia atriz, eclética, que muda de rosto, modos ou sotaque a cada novo papel, da guerrilheira de ocasião em *O Que é Isso Companheiro?*, de Bruno Barreto, à ex-prostituta em *Tieta*, de Cacá Diegues; de apresentadora de programa infantil no cômico *Ed Mort*, de Alain Fresnot, à sertaneja corajosa em *Guerra de Canudos*, de Sérgio Rezende. "Foi a personagem mais distante de mim que já fiz. Estudei o sotaque, mas só tomei contato com o espírito do nordestino no *set* de filmagens, observando tudo, um jeito, um olhar, um gesto", diz. Imagine-se, então, Cláudia passando agora pela periferia do Rio, entrando em botecos suspeitos para observar as freqüentadoras, anotando mentalmente um espalhafato, um riso, um grito. E, em seguida, compondo o papel da namorada de um assassino, que em "formato livro" age assim: "Ela estava sentada no capô de uma Variant abandonada, fumando, tamancos altíssimos. Unhas pintadas de vermelho. Muito bem, ela disse, agora vem cá, vamos f... Ela sempre dizia isso, nas situações mais inesperadas, eu trabalhando, em casa, lavando a louça para Cledir, no bar, conversando com os meus amigos, ela colava a boca em meu ouvido, hora de f... Eu gostava de obedecer. Puxei o cigarro de sua boca, ela enfiou a língua na minha, tirou o meu chiclete e colou-o no teto da Variant. Nós f...".

O nome *O Homem do Ano* se deve ao fato de o protagonista, assassino de aluguel, ganhar esse título de um clube recreativo de seu município de periferia, por ter erradicado os bandidos da região. Essa oscilação ética em que um criminoso é homenageado por conta do pavor dos cidadãos à violência, comum nas grandes cidades brasileiras, é um dos fascínios do livro, já traduzido para a Itália, França, Alemanha, Inglaterra, Espanha, Holanda e Estados Unidos, com sucesso. Mas erra quem pensa que o filho de Rubem Fonseca e da adrenalina do Rio contemporâneo queira fazer um filme apenas banhado de sangue. "Não quero mostrar carnificina na tela. Nossa linguagem será pop, no sentido de não permitir só uma leitura; nosso filme vai ter muito humor, não é tese sociológica sobre a violência", diz o diretor, que em *Cachorro!* já mostrou seu jeito de pôr roupa pop na brutalidade. Nesse *minithriller*, o eterno marido traído de Nelson Rodrigues, interpretado por um enfurecido Alexandre Borges, no Rio atual, usa arma de alto calibre para ameaçar num quarto fechado a mulher (Drica Moraes) e o amante dela (o próprio José Henrique).

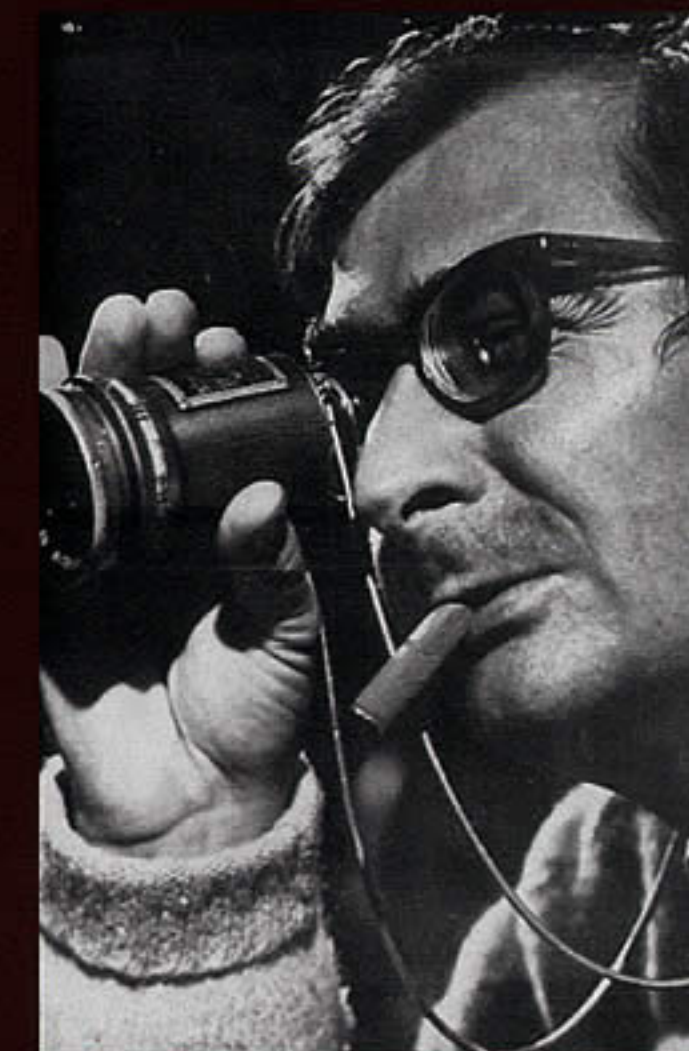
FOTO CAROLINA FERNANDES

O quase inconfessável fascínio humano pelas cenas chocantes é um dos impulsos que justificam o tratamento do assunto. Para a escritora Patrícia Melo, a violência não é exclusividade dos tempos modernos. A novidade é sua banalização, seu nivelamento com qualquer outro tipo de ocorrência. Abaixo, cena de *Diabólica*, do longa *Traição*

FOTO CAROLINA FERNANDES

A coesão de gangue ávida por realizações é enorme. Rubem, José Henrique, Cláudia e Patrícia viajaram para Nova York para burilar o roteiro preparado pelo escritor que, com sua vasta experiência, resolveu um dos problemas fundamentais da transposição do livro para as telas: tirou a entrecortada narrativa da cabeça de Máiquel, o matador, e propôs uma personagem onipresente. Algo, talvez, como o seu próprio papel na aventura desse grupo de conspiradores do cinema brasileiro. ■

Cinqüenta vezes Chabrol

Um dos mais importantes cineastas deste século fala sobre os seus 50 filmes em 40 anos de carreira

Integrante da linha de frente da *Nouvelle Vague*, movimento que mudou a face do cinema francês, Chabrol (à esquerda, com o visual de hoje; nesta página, algumas décadas mais jovem) aprendeu a se divertir com as incoerências da crítica especializada. O diretor chegou a flagrar, em uma revista francesa de programação televisiva, diferentes cotações para um mesmo filme seu, de acordo com o canal em que iria passar

Claude Chabrol já escreveu o seu nome na história do cinema. De seu primeiro filme, Le Beau Serge*, até* Rien Ne Va Plus*, que foi lançado em 15 de outubro, foram 50 produções em 40 anos — uma obra que pode ser considerada irregular ou polêmica, mas nunca insignificante. No depoimento a seguir, dado a Jérôme Garcin e Pascal Mérigeau, da revista francesa* Le Nouvel Observateur*, um dos expoentes da chamada* Nouvelle Vague *fala de atrizes, críticos, políticos e, como não poderia deixar de ser, do objeto que sempre esteve presente, pelo menos de forma espiritual, em seus filmes: a França.*

VIAGENS PELO INTERIOR. Mais da metade de meus filmes foi feita no interior. Por uma razão muito simples: a filmagem na cidade implica o postulado de que as pessoas têm dificuldade em se comunicar. Não concebo, por exemplo, Antonioni fazendo um filme no interior — a não ser hoje em dia, quando quer ver a bundinha de uma bonita camponesa. Eu sou o contrário do Antonioni. Não ligo a mínima para o problema da incomunicabilidade urbana. O que me interessa são as relações entre as pessoas, é saber até que ponto a gente se relaciona com os outros, é entender se esse relacionamento com os outros devora a sua própria personalidade ou, pelo contrário, desenvolve-a. É bem mais fácil enquadrar essas questões no interior, no tempo, no espaço e no ritmo do interior. Depois, sabe como é, eu sou um cineasta francês. Mesmo quando acontece de ir fazer um filme no exterior (exceto, por razões de princípio, nos Estados Unidos), sinto-me profundamente francês. Não gostaria, não me imagino nem um instante vivendo em outro país. Às vezes, pego o mapa-múndi e me digo: "Olha, você pode escolher qualquer lugar para ir morar". E o lugar que o meu dedo, o meu corpo, o meu coração escolhem é sempre a França.

A FRANÇA MORAL. Acho que a imagem da França que eu dou em meus filmes é extremamente fiel. É uma França que obedece a leis morais muito estritas. Talvez nem sejam as da França de verdade, embora me espante em constatar que este país acaba sempre en-

CINEMA

contrando um jeito de seguir o caminho certo. Um detalhe que me deixou encantado, por exemplo, foi ficar sabendo da aposentadoria de Jacques Calvet (o ex-diretor geral da Peugeot). Esse sim era um personagem fedorento. É o tipo do cara que, ao recusar a instalação de filtros nos motores de seus carros, conseguiu poluir ainda mais a nossa atmosfera. Francamente, Jacques Calvet era um espetáculo difícil de suportar, você não acha? Em compensação, achei Christian Blanc um ator excelente no filme *Les Médiateurs du Pacifique*. Ele tem uma autoridade enorme e um estilo assim do tipo Spencer Tracy. É, a gente poderia dizer que Christian Blanc é um cara "tracysiano".

AS MENSAGENS DO TITIO. Na minha "obra" – cada vez que uso essa palavra, fico com vontade de rir –, acho que representei muito bem o desenvolvimento da França do período Pompidou–Giscard, com todas as suas contradições internas. E a menor delas não era o triunfo absoluto do rei dinheiro e a infelicidade total dos deserdados. A era socialista foi muito interessante, também, porque vivemos, durante 14 anos, num universo de mentiras. Uma das características da mentira é que a gente só se dá conta dela tarde demais. Só o mentiroso sabe e, mesmo assim, nem sempre. Estou pensando no caso do Titio (o apelido irônico que os franceses davam a Mitterrand), que tinha uma capacidade extraordinária de atrair os crápulas. As mentiras que ele disse foram bem poucas. Eu me diverti procurando e analisando as suas declarações, e só encontrei duas mentiras flagrantes. A primeira é: "Em 1941, eu não sabia da existência do Estatuto dos Judeus", o que é duro de engolir. E a segunda é: "Eu estava na Inglaterra na época em que a perseguição começou", o que também não é verdade. Eu sabia que Mitterrand só tinha entrado na Resistência em meados de 1942. O meu pai, que era um membro da Resistência de verdade, sempre dava uma risadinha sarcástica quando falava de Mitterrand.

A LUTA DE CLASSES. Fiquei muito chocado ao ouvir, da boca de vários intelectuais de esquerda, que "a queda do Muro de Berlim assinalava o fim da luta de classes". Ao pronunciar essa frase, que é pra lá de duvidosa, talvez quisessem tranqüilizar as suas consciências. Foi por isso que eu quis preocupá-los, provocá-los, lembrar-lhes a existência do subproletariado, ao fazer *La Cérémonie* (de 1995), baseado no romance de Ruth Rendell, *A Judgment in Stone*, um filme que qualifiquei de "marxista". Dito isso, deixei esses intelectuais de esquerda tão preocupados que acabei bancando o aprendiz de feiticeiro: naquele ano, ao voltar das férias, todos eles estavam tão apavorados que puseram a empregada no olho da rua. Houve movimentos consideráveis dos grupos de defesa das empregadas, em setembro de 1995! Mas falando sério: com *La Cérémonie*, eu não quis provocar um traumatismo político. Não sou um subversivo profissional. Sinto-me mais "marxiano", digamos, do que marxista. Acho que o trabalho de erosão, de solapar as bases, que o cinema faz, é lento e demorado.

Acima e na foto inferior, o filme de estréia de Chabrol, *Le Beau Serge* (*Nas Garras do Vício*, 1958). No centro, da esquerda para a direita, *L'Oeil de Vichy* (semidocumentário sobre o governo colaboracionista de Pétain durante a Segunda Guerra), *La Cérémonie* (1995) e *Le Boucher* (1970)

UNS FRACASSOS, ELES DIZIAM... No início, quando diziam que meus filmes eram um fracasso, eu achava engraçado. Para dizer a verdade, até achava chique a crítica que eles me faziam de ser um diletante, de "trabalhar duro com o ar de quem não quer nada". E olha que, naquela época, eu fazia três filmes a cada dois anos, era uma trabalheira infernal. Porque eu adoro trabalhar. Depois que passei dos 50 e entrei na maturidade descendente, faço só um filme por ano, o que já não é pouco. Daqui a pouco, vou levar uns cinco anos para fazer um filme. De lá para cá, já não acho mais graça nenhuma em ler, na *Télé-Obs* (*a revista de programação televisiva do* Le Nouvel Observateur), a frase "Mais um Chabrol feito em cima da perna". Além de não ser verdade, isso me causa problemas com os produtores. O próximo que me acusar de ser um fracasso, eu processo!

***TÉLÉ-OBS*, CORAÇÃO PARTIDO.** Na *Télé-Obs*, usam para os filmes um sistema de cotação com coraçõezinhos. E por que não? Corações estão na moda. Só que eles fazem aquilo de qualquer jeito. Quando o mesmo filme passa em diversos canais, dão-lhe cotações diferentes. Dessa forma, alguns de meus filmes, com poucas semanas de intervalo, mereceram cotações totalmente contraditórias. Se acham que têm o direito de dar notas altas ou baixas aos filmes, que pelo menos o façam de maneira coerente! Obrigado por me deixarem dizer isso.

SOBRE A CRÍTICA. Sempre leio as críticas, as boas e as ruins. Há sempre alguma coisa a guardar de cada uma delas. Lembro-me de *La Cérémonie*: a imprensa foi unânime, à exceção de um artigo do *Ouest-France*. O jornalista dizia que o enquadramento de meu filme era "imundo". Imundo, é mesmo? Isso me intrigou. Fiz pesquisas e acabei entendendo. O cara tinha visto *La Cérémonie* em Rennes, onde o filme tinha sido projetado numa tela de formato 1,80m em vez de 1,66m. Qualquer crítico sério teria percebido que se tratava de um problema de projeção. Não era nada de catastrófico, mas achei graça no incidente. Francamente, a menos que você considere o cineasta um perfeito impostor, não se pode dizer, de um cara que já fez 50 filmes, que os enquadramentos dele são negligentes!

MULHERES, MULHERES, MULHERES... Fiz cinco filmes com Isabelle Huppert. Mas também 22 com Stéphane Audran, a minha ex-mulher. Eu era obrigado a lhe dar os papéis principais, se não ela me batia com o rolo de pastel. Faço questão de dizer que não é esse o caso da Isabelle. O que me agrada nela é que encontrei a atriz que corresponde exatamente à minha maneira de filmar. Ela tem o que a maioria dos atores não tem, uma real inteligência das coisas. Além disso, ela me acha engraçado, o que é muito importante. No fim, é mais importante fazer os meus intérpretes se divertirem do que entrarem em êxtase. Essa é a diferença entre o meu sistema e o do Bergman, por exemplo. Foi por isso que me dei tão mal com Romy Schneider: eu não conseguia fazê-la rir. Bem que ela tinha me avisado: "Não tenho senso de humor nenhum, Claude". Romy era a atriz ideal para Claude Sautet. Emmanuelle Béart também: tenho a maior admiração por ela, mas é mais para Sautet do que para mim.

O início da carreira do diretor (no canto inferior direito, durante um *set* de filmagem) é caracterizado pelas produções com orçamentos baixos. Depois, ele se volta para um cinema mais comercial e é massacrado pela crítica. *Le Boucher* (duas cenas no centro da página, à esquerda) inaugura uma nova fase. À direita, na seqüência, *Violette Nozière* (1978)

O CÉSAR É PURO FASCISMO. Havia muito tempo que eu queria voltar a trabalhar com Michel Serrault. Tinha uma boa lembrança dele. Aí, uma noite, eu estava vendo a transmissão da cerimônia de entrega do César (*o Oscar francês*). Cá entre nós, nunca coloquei os pés lá, mas acho que é um programa de televisão muito revelador do masoquismo da profissão. Lá estão, no auditório, as quatro indicadas, por exemplo, para o prêmio de Melhor Atriz – e ficam lá, sentadas, muito bem comportadinhas, as filhas da mãe! –, e a câmera as pega em primeiro plano, com direito a todas as caretas, na hora exata em que se anuncia o nome da que ganhou o César. É um nojo, é puro fascismo, orquestrado pelo Dr. Mengele-Craven! Naquela noite, Isabelle Huppert tinha finalmente ganhado o seu César e me fez uma grande declaração de amor ao vivo. Fiquei muito comovido. Na manhã seguinte, liguei para ela e dei-lhe a maior bronca, dizendo que, por causa dela, eu não ia nunca mais poder detestar aquela merda de programa. Aí ela me disse que tinha ido jantar no Fouquet's com Michel Serrault. "E aí, Michel e eu achamos que seria fabuloso se pudéssemos trabalhar juntos com você." Eu estava justamente preparando o roteiro de *Rien Ne Va Plus* e, aí, ficou evidente que eu o estava fazendo para Michel e Isabelle.

No centro, da esquerda para a direita, *Violette Nozière* – integrante da fase "policial" do diretor – e duas cenas de *Nada* (1973), um retrato crítico da sociedade de consumo.

Esse tema também esteve presente em boa parte de suas entrevistas: é à sua aversão aos valores típicos dessa sociedade – mais notável nos tempos de *Le Beau Serge* (no alto da página) – que se deve a sua repulsa a tudo o que diga respeito aos Estados Unidos. Chabrol chega a dizer que jamais produziria um filme na terra dos grandes estúdios, "por razões de princípio"

A NOUVELLE VAGUE. No princípio, durante quatro ou cinco anos, a gente apoiava muito uns aos outros, tínhamos o espírito de corporação, acreditávamos na união sagrada. Depois, quando vimos que já tinha acabado, que a idéia tinha passado, fomos nos afastando uns dos outros. A distância maior quem tomou foi o maior neurótico do grupo, o Jean-Luc (*Godard*). Ele quis romper, mas mantendo laços com o grupo. Eu o revejo de vez em quando, com muito prazer. Aliás, preferiria me reencontrar com ele, em Paris, na minha casa, a me reencontrar na dele, no botequim de Rolle. Lamento um pouco que ele esteja hoje à deriva... Tenho a impressão de que foi na época de *Détective* que ele deu com os burros n'água: se tivesse feito uma espécie de *À Bout de Souffle*, ainda que não tão bom, todo mundo teria achado ótimo. Só que, em vez disso, ele continuou a ser arrogante. E não se pode ser arrogante a vida inteira.

ENTREVISTAS. Para me divertir, dou sempre um jeito de enfiar, nos meus *releases* para a imprensa, uma expressãozinha-chave que faz os jornalistas reagirem. No caso de *La Cérémonie*, era "esse é um filme marxista". No de *Rien Ne Va Plus*, que é um filme sobre a manipulação, digo que "é o meu primeiro filme autobiográfico". Eles vão ter de botar o miolo para funcionar (*ri*). Nas entrevistas, a pergunta importante é sempre a primeira. É a única em que o entrevistador se submete ao julgamento do entrevistado e corre o risco de passar por uma besta. Havia um tipo assim, que trabalhava na televisão, e se chamava Mario Beunat. Um dia, ele entrevistou René Clément, que, convenhamos, não era o cara mais fácil nem o mais espirituoso deste mundo. Pois ele lhe perguntou: "E aí, Monsieur Clément, quer dizer que acabamos de fazer mais um filme?" Confesse que é uma pergunta danada de boa! Merece ir para a antologia. Foi ele também quem perguntou a Melville: "E então, Jean-Pierre Melville, como é ser o maior cineasta francês?" A resposta veio na lata: "É duro de agüentar!" ■

Tradução: Lauro Machado Coelho

FOTOS COLLECTION CHRISTOPHE L.

OBSESSÃO PROFUNDA

Assim como Balzac na literatura, Chabrol fez nos seus filmes um retrato de corpo inteiro da França

Por Lauro Machado Coelho

Claude Chabrol é um cineasta sem estilo. Ou melhor: o homem que, de 1957 a 1997, fez 50 filmes – policiais, dramas de costumes, comédias, documentário –, é o cineasta de todos os estilos. Todos são praticados com o mesmo refinamento de escrita que faz com que até mesmo as obras de circunstância sejam construídas com um grande cuidado de imagem.

Não é à toa que seu autor predileto é Gustave Flaubert, de quem, em 1991, adaptou *Madame Bovary* com um respeito tão grande pelo texto que a crítica considerou o filme arrastado e sem vida. Como Flaubert, seu alvo constante é a burguesia – de que ele próprio é originário –, com seus horizontes estreitos e sua covardia, seu egoísmo e conformismo, capazes de provocar uma reação violenta como a das duas mulheres que, em *La Cérémonie* (1995), massacram a família para a qual uma delas trabalha.

Os costumes franceses, em especial os do interior, apaixonam-no. São a fonte de inspiração para as histórias de Chabrol, que ambienta-as naquela France Profonde onde, no dizer do crítico Jérome Garcin, do *Nouvel Observateur*, as pessoas espiam os vizinhos por trás das cortinas, praticam um antiamericanismo militante e fingem não ligar a mínima para Paris. Por isso tantas vezes se comparou o cinema de Chabrol à *Comédie Humaine* de Balzac: um retrato de corpo inteiro da França em seus aspectos mais ambíguos e perturbadores.

Afinal, foi ele um dos poucos cineastas franceses a ter coragem de cutucar uma das feridas mais purulentas do país: os anos vergonhosos da Ocupação. Falou deles no documentário *L'Oeil de Vichy* (1993) e também em *Une Affaire de Femmes* (1988), a história da dona de casa absolutamente normal que, devido às duras condições de vida da época, é obrigada a ganhar a vida fazendo abortos. O implacável bisturi de Chabrol demonstra como, sob certas circunstâncias, pessoas aparentemente normais podem se transformar em criminosos.

Porque esse é outro tema que o fascina: o comportamento do criminoso, a gênese do crime, aquilo que um crítico chamou de "a curiosidade pela vocação fratricida da espécie". E a facilidade com que os seres humanos deixam-se dominar por obsessões, sobre as quais ele fez alguns dos mais penetrantes retratos no cinema europeu – obsessões como a do pai vingativo em *Que la Bête Meure* (1995) ou a do marido enlouquecido pelos ciúmes de *L'Enfer* (1995).

Pois lhe interessa descobrir os laços invisíveis entre o modo como as pessoas agem e o mundo em que estão inseridas. Não só no caso da "fazedora de anjos", de *Affaire de Femmes*, como também no do assassino em série de *Le Boucher* (1970), egresso das guerras coloniais na Indochina e na Argélia, a intriga assume um valor simbólico, de implícita crítica histórica. Que Chabrol faz, ao longo do tempo, retratando sarcasticamente a França era a era: a de Pompidou, a de Giscard, a de Mitterrand, a de Chirac. E retratando-a em seus aspectos mais mesquinhos, ora lhe emprestando os traços fisionômicos dos golpistas que, em *Poulet au Vinaigre* (1995), sonham em dar um grande golpe imobiliário, ora mostrando-a como o casal de ladrõezinhos pé-de-chinelo do recém-saído *Rien Ne Va Plus*. Cada época tem os trambiqueiros que merece!

Isso faz de Claude Chabrol um moralista no sentido que o século 17 dava a essa palavra: um homem que investiga os costumes não para corrigi-los, mas para entendê-los; não para trazer-lhes soluções pré-fabricadas, mas para oferecê-las como matéria de reflexão. É claro que, como todo artista que produz muito, Chabrol tem um cinema irregular. Mas como foi o primeiro, na geração criadora da *Nouvelle Vague*, a fazer um longa-metragem (*Le Beau Serge*, 1957), e o único deles a fazer um filme praticamente todos os anos, a sua obra (ele não gosta da palavra) funciona como um verdadeiro barômetro dos próprios altos e baixos do cinema francês neste final de século.

Chabrol, o cineasta de 50 filmes e de todos os estilos

FOTO SIPA PRESS

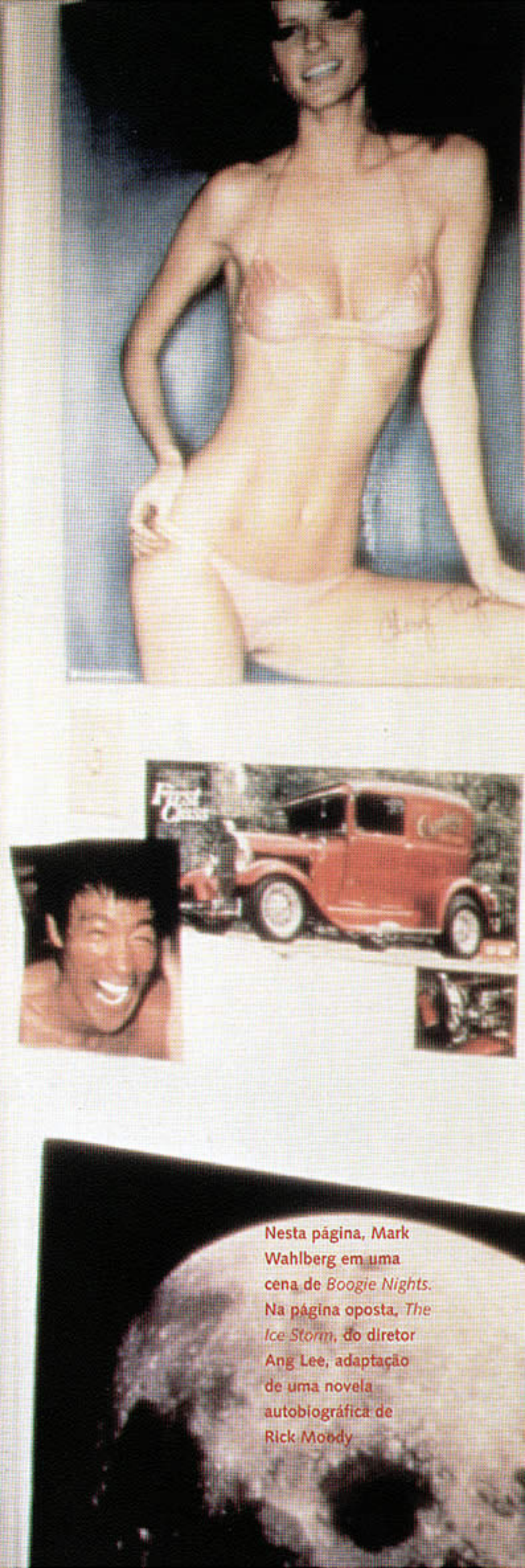
O RETORNO DA BRILHANTINA

Duas novas produções de Hollywood celebram a magia lustrosa e rosa-choque dos anos 70. Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles

Em 1973, quando Richard Nixon enredava-se cada vez mais na trama de Watergate e Rick Moody lia os *comix* do Quarteto Fantástico nos subúrbios classe média de Connecticut, Ang Lee era um ginasiano de Taiwan – para onde a família havia fugido, às pressas, depois do massacre de seus avós nas mãos dos Guardas Vermelhos durante a Revolução Cultural – com vagos planos de, um dia, estudar nos Estados Unidos. Em 1977, quando a indústria pornô, a discoteca e o livre fluxo da cocaína floresciam alegremente por todas as latitudes de Los Angeles, Paul Thomas Anderson era um menino tímido de 7 anos, pasmo e fascinado diante da descoberta de um narguilé e de várias pilhas de vídeos explícitos no quarto do pai, num subúrbio afluente do Vale de São Fernando.

Mais de duas décadas depois, esses dois *outsiders* – em cultura, idade e perspectiva histórica – estão nas telas americanas assinando duas das mais brilhantes e incisivas revisões da década mais vilipendiada do século – dois filmes que, com estilos diametralmente opostos, mas com a mesma calma e consistência de visão, exploram cada pequeno e sombrio desvão do momento mais estranho da história recente dos Estados Unidos. Ang Lee, 43 anos, dirigiu *The Ice Storm* (Tempestade de Gelo), uma adaptação da novela autobiográfica de Rick Moody sobre adolescência na *suburbia* americana de 1973, que rendeu ao roteirista John Schmaus o prêmio de Melhor Script em Cannes. Paul Thomas Anderson, 27 anos, reinventou, em *Boogie Nights*, a era de ouro do pornô em Los Angeles – de 1977 a 1985, quando os anos do vídeo, da AIDS e do novo puritanismo se encarregaram de empurrar a indústria novamente para os subterrâneos. O filme é uma comédia sobre um inocente (o ex-astro rap Mark Wahlberg) com

FOTO DIVULGAÇÃO

FOTO REX

Nesta página, Mark Wahlberg em uma cena de *Boogie Nights*. Na página oposta, *The Ice Storm*, do diretor Ang Lee, adaptação de uma novela autobiográfica de Rick Moody

um "talento muito especial".

Nenhum dos dois procura ou dá respostas definitivas para as muitas questões que seus filmes levantam – foram os anos 70 a ressaca da festa dos 60? Uma década do "eu" presume, necessariamente, uma década sem o outro? O mau gosto pode ser libertador? Ter dinheiro em quantidade ou um enorme órgão sexual são, em si mesmos, garantia de felicidade? Mas ambos levam o espectador por uma fascinante odisséia ao redor do quarteirão.

"As pessoas podem presumir que foi fácil, porque, afinal, já dirigi vários filmes sobre relações familiares", diz Lee, que, de fato, alcançou a notoriedade com *O Banquete de Casamento* e foi muitas vezes premiado por *Razão e Sensibilidade*, duas crônicas sobre o tema. "Mas este filme foi extremamente difícil para mim. Eu via tudo de fora, e decidi respeitar essa distância, respeitar meu ponto de vista como alguém que podia compreender o que estava se passando, mas não podia, necessariamente, compartilhar essa experiência."

A experiência, no caso, é a de um grupo de famílias da alta classe média americana, isoladas nos campos elíseos dos subúrbios em torno de Nova York, no final de 1973. Nixon está cavando a própria tumba política, e o Vietnã, bombardeado quase até a extinção, prepara-se para ganhar a guerra. Nesses bosques dourados da prosperidade americana, entretanto, os jogos são outros: papai e mamãe (Kevin Kline e Joan Allen) bebem muitos martínis e flertam com as relações abertas que são a moda do momento na Califórnia. Os filhos (um punhado de ótimos atores adolescentes, liderado por Elijah Wood no papel do alter-ego do autor Rick Moody), abandonados à própria sorte, exploram com fascínio e terror um bravo mundo novo de drogas, sexo, *rock'n'roll* e *comix*. Pais e filhos comunicam-se por meio de clichês, frases feitas e meias-verdades. O silêncio paira por entre os móveis de chenile e as paredes verde-menta. Lee enche tal universo de cores frias e formas puras, o gelo sempre à mão como um símbolo tanto de conforto quanto de alienação. Na trilha, a música delicada do *gamelan* indonésio sublinha a paisagem que, pouco a pouco, congela-se também.

Boogie Nights, com Burt Reynolds (acima, em uma cena do filme), traz de volta a era de ouro do cinema pornô em Los Angeles – a década de 70 –, anterior à AIDS e ao novo surto de puritanismo que tomou conta da sociedade americana

FOTO REX

Já a Los Angeles de Paul Thomas Anderson em *Boogie Nights* é um caleidoscópio feérico de baixo-e-bateria, sintetizadores, luzes estroboscópicas, limusines brancas e ternos – três peças de veludo roxo-batata. O mundo por onde se movimenta a alegre trupe de pornógrafos – liderada pelo casal Burt Reynolds e Julianne Moore: ele, um diretor de "filmes adultos", ela, a sua maior estrela – é um mundo reverberando de energia, o azul das piscinas cintilando contra o azul do céu da Califórnia, os vermelhos da discoteca saturando a imagem. Os personagens sonham em néon e vivem em *hi-fi* – mas, ao contrário do que seria a norma num filme hollywoodiano padrão, nenhum é uma caricatura, e seus óbvios talentos para o sexo desinibido e abundante jamais são punidos. Quando as pequenas tragédias se insinuam – a menina que tem uma overdose no melhor momento de uma festa, o suicídio do marido traído, a descida aos infernos do anti-herói vivido por Wahlberg –, elas são pontuações numa história maior, a história, diz Anderson, "de uma família; estranha, decerto, mas, nem por isso, menos família."

Thomas – que é jovem demais para se lembrar ou ter saudade dos anos 70 – confessa uma óbvia admiração por uma indústria que floresceu – e floresce – à sombra do *establishment*, sem medo de pagar o preço por sua liberdade: vários astros e estrelas do universo pornô fazem pontas em *Boogie Nights*. Em sua apreciação tanto do registro do sexo no cinema – "O pornô nos anos 70 era de melhor qualidade, e não tinha tanto o elemento de violência que veio no final dos anos 80", diz Anderson – quanto de todo cinema fora das regras – o cineasta independente e bissexto Robert Downey, diretor do filme-fetiche de Anderson, *Putney Swope*, também aparece num pequeno papel –, *Boogie Nights* remete ao lado positivo dos *seventies*, ao impulso obstinado pelo individualismo, pelo gesto extremo. "Todos sabemos o que veio depois", diz Anderson. "Todos sabemos do abuso das drogas, da AIDS, das conseqüências do sexo casual. Mas essa não era a história que me interessava contar, até porque já foi muito bem contada em outras mídias. Eu queria voltar a um momento em que nada disso existia, e imaginar as vidas dessas pessoas – como se elas estivessem ainda no jardim do Éden." ▮

FOTOS DIVULGAÇÃO / SIPA-PRESS / DIVULGAÇÃO

No alto, cena de *The Ice Storm*. Acima, o grupo *disco* Village People. À esquerda, *Jackie Brown*, de Tarantino

Verde-Menta com Azul-Turquesa

Jackie Brown, o novo filme de Quentin Tarantino, também evoca os *seventies*

Jackie Brown, o novo filme de Quentin Tarantino – seu primeiro como diretor desde *Pulp Fiction*, três anos atrás –, tem e não tem conexões com essa súbita nostalgia pelos anos 70. Tematicamente, não se alinha nem com *Tempestade de Gelo* nem com *Boogie Nights*. Seu universo é o do escritor Elmore Leonard, autor do livro *Rum Punch* (lançado no Brasil com o título *Ponche de Rum*, pela Rocco): o mundo das pequenas crueldades e mesquinhas traições dos bandidozinhos e bandidões do sul da Flórida, que pode ainda ser gerido por uma estética *seventies*, mas que, pelos marcos fornecidos pelo autor, inscreve-se definitivamente no tempo presente.

Mas se o tempo real de Jackie Brown não é os *70's*, o tempo emocional de Tarantino está definitivamente tingido de verde-menta com azul-turquesa. Ele formou seu gosto cinematográfico à sombra da arcana dos anos 70. Por que seria diferente com Jackie Brown? A partir do título, o diretor fez do livro de Leonard uma canção de amor a um de seus ídolos, a musa negra Pam Grier, estrela de clássicos *blaxpotation 70's* como *Coffy*, *Sheba*, *Baby* e, acima de tudo, *Foxy Brown*, de onde Tarantino pediu emprestada metade do título do filme (a outra metade veio do nome original da personagem criada por Leonard e vivida por Grier, a aeromoça e "avião" Jackie Burke).

Agora, falta o passo definitivo para que o ciclo se feche: ver um filme *seventies* feito (ou refeito) por Tarantino. Fala-se em *Car Wash*. Pode não ser verdade, mas é uma boa idéia.

98 = 78

A ordem em Hollywood é lustrar os sapatos de plataforma

A julgar pela atual safra de projetos em andamento, 1998 não será muito diferente de 1978:

THE VELVET GOLDMINE — Todd Haynes — que estreou no cinema dirigindo um semidocumentário sobre os Carpenters intitulado *Superstar* e "estrelado" exclusivamente por bonecas Barbie e Ken — explora o *glam rock* dos *early 70's* com a história levemente disfarçada do tumultuoso caso de amor e ódio entre David Bowie e Lou Reed. Ewan McGregor lidera o elenco, e Bowie recusou-se a ceder os direitos das suas canções da época para a trilha sonora. Por que será? Filmado em locações em Londres e Nova York.

THE LAST DAYS OF DISCO — Uma crônica velada dos anos dourados do Studio 54 de Nova York, a partir do ponto de vista de um grupo de amigos universitários com tempo e dinheiro para gastar. Whit Stillman (*Metropolitan*, *Barcelona*), um bom olheiro para esse tipo de fauna humana de boa família, assina roteiro e direção. Elenco de jovens desconhecidos e bonitos, com a presença-fetiche de Jennifer Beals, a estrela-de-um-filme-só de *Flashdance*. Filmado em locações de Nova York e em Toronto, Canadá (cenas de estúdio). Lançamento: abril/maio 98.

SHAFT — *Remake* do clássico *black* dos anos 70, assinado pelo diretor John Singleton (*Boyz in the Hood*, *Rosewood*). Richard Roundtree, Richard e Don Cheadle — um nome quente depois de *Boogie Nights* — estão no elenco, mas não se sabe quem reencarnará o famoso detetive. Filmagens começam em março de 98, em Los Angeles. Lançamento: maio 98.

STUDIO 54 — A versão "oficial" da mesma história, *d'après* as memórias de sua insubmergível dupla de fundadores, Ian Schrager e Steve Rubell. O comediante Mike Meyers (*Wayne's World*, *Austin Powers*) deverá encarnar Rubell. Ainda sem diretor, sem previsão de início de filmagens.

THE VILLAGE PEOPLE PROJECT — Dá para acreditar? Mas é verdade: uma biografia cinematográfica sobre a multicultural banda *disco* está em adiantado estágio de desenvolvimento, com as bênçãos dos integrantes originais. Os Villages estão desfrutando uma notável ressurreição, graças à sua presença nas trilhas de *Boogie Nights* e *In and Out*, dois sucessos de 97.

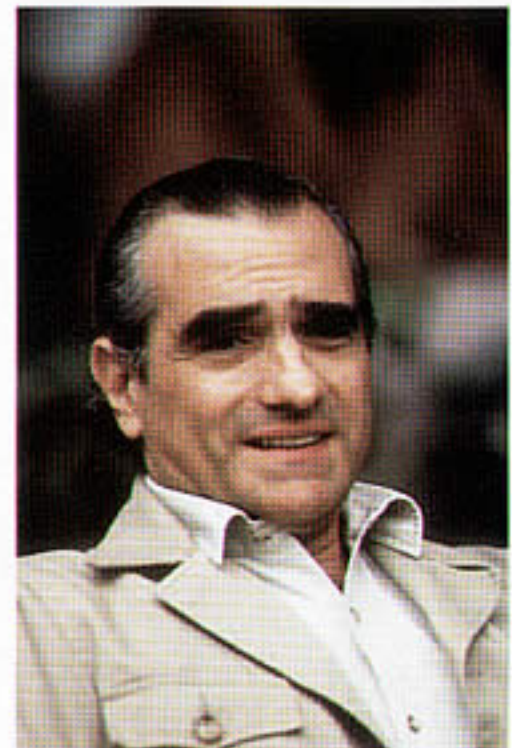
Batismo com dança

Central do Brasil, de Walter Salles Jr., é atração no Sundance 98

Walter: presença brasileira no festival

Saiu o listão de Sundance, o primeiro festival de um circuito que continua por Cannes, Veneza e Toronto e estabelece quais filmes serão importantes nos meses seguintes. Apesar de a lista de produções não ser muito inspirada – repete vários títulos já vistos no circuito 97 –, o festival ainda é a principal porta de entrada para o mercado norte-americano, particularmente acolhedora para produções em língua inglesa – sejam elas americanas e independentes, britânicas ou australianas. Menos apoteótico para estrangeiros, o Sundance 98 terá, todavia, a estréia de *Central do Brasil*, de Walter Salles Jr., um feito considerável. – AMB

A voz enquadrada

Filme sobre Dean Martin está nos planos de Scorsese

Scorsese (acima) quer Tom Hanks no papel de Martin

Com uma vasta opção de projetos à sua frente, é provável que Martin Scorsese opte por filmar uma biografia de Dean Martin que seu amigo Nick Pileggi (de *Os Bons Companheiros*) está escrevendo – e para a qual Scorsese quer Tom Hanks no papel de Martin e John Travolta no de Frank Sinatra. "Me interessa o Dean Martin filho de imigrantes italianos que alcança a fama em todas as mídias – música, cinema, TV", diz Scorsese, um fã de jazz cuja juventude foi "pontuada pelas vozes de Dean, Sinatra, Sammy Davis Jr". Outras opções de elenco incluem Hugh Grant como Peter Lawford e Jim Carrey como Jerry Lewis. – AMB

Fórmula milagrosa

Nomes famosos integram a continuação de *Quatro Casamentos e um Funeral*

O roteirista Richard Curtis e o produtor Duncan Kenworthy, dupla responsável por *Quatro Casamentos e um Funeral*, está de volta. Uma "continuação parcial" da bem-sucedida comédia romântica começa a ser filmada no mês de abril. *The Notting Hill Film*, nome provisório do novo filme, terá Julia Roberts e Hugh Grant nos papéis principais e será dirigido pelo estreante Roger Mitchell (que vem da TV, onde dirigiu a série *cult* da BBC, *The Buddha of Suburbia*). – AMB

Grant (acima) e Julia (à esquerda): juntos em *The Notting Hill Film*

O pai, o filho e os cifrões

Diretor e roteirista de *Kolya* aderem aos orçamentos milionários

A partir da esq., Zdenek, Jan e Eric Abraham com o Oscar por *Kolya*

Depois de transformar os custos de US$ 1,3 milhão de *Kolya* em um Oscar e 23 milhões de faturamento mundial, pai – Zdenek Sverak, o roteirista e principal ator da premiada produção – e filho – Jan Sverak, o diretor – trabalharão com um orçamento de 12 milhões. A quantia financiará uma história de amizade e heroísmo de dois pilotos tchecos que escapam de Praga durante a ocupação nazista, entram para a Força Aérea Britânica e acabam se apaixonando pela mesma mulher. O início das filmagens está previsto para meados de 1998. "Recebemos sete ofertas para bancar todos os custos e estamos escolhendo aquela que nos assegurar o controle total de criação e de edição", disse Eric Abraham, produtor do novo filme. – MARIANA BARBOSA

FOTOS PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS / PHILLIP CARUSO/PRENSA TRÊS / BERLINER STUDIO / PRENSA TRÊS / JOHN M. MANTEL/SIPA PRESS

Épicos da Lei e da Toga

Novos dramas jurídicos de Hollywood estão longe das telas

Dizem que, enquanto o mundo todo assiste aos filmes de Hollywood, Hollywood assiste aos seus processos. Dois casos recentes confirmam de certa maneira a piada. O primeiro envolve, de um lado, Jeffrey Katzenberg, que um dia foi o segundo na escala de comando da Disney e a quem Michael Eisner – o primeiro na escala – chamava de *my golden retriever* (algo como "meu fiel cão pastor"). De outro está o canil, ou melhor, a Disney, a quem Katzenberg serviu com lealdade de fato canina até sua momentosa deserção, em 1994, quando fundou o novo estúdio Dream Works com seus amigos Steven Spielberg e David Geffen.

Katzenberg quer dinheiro: mais de US$ 260 milhões em "bônus de participação", um arranjo único na indústria que dava ao ex-presidente da Disney um percentual de 2% da renda bruta de todos os filmes produzidos sob sua égide. Entre todos os executivos da indústria, apenas ele tinha participação direta na bilheteria dos filmes que aprovava – e é aí que mora a atração principal do processo. Para ajustar as contas com Katzenberg após a demissão, a Disney teria de abrir seus livros aos tribunais e mostrar aquilo que todo estúdio prefere esconder: os lucros de seus filmes. Na "economia fluida" das gigantescas corporações de entretenimento, receita é algo muito relativo – a lógica da "contabilidade criativa" dos estúdios é sempre provar que a casa gastou mais do que ganhou.

O segundo processo-sensação da temporada envolve, ironicamente, o novo estúdio de Katzenberg, o Dream Works – e, seja qual for o resultado, já é um fiasco de relações públicas. Porque do outro lado está uma escritora respeitada em seu meio e a acusação é de plágio e apropriação indébita. A escritora, Barbara Chase-Riboud, é negra. Nenhum dos três cabeças do Dream Works mencionados na ação – que dá destaque a Steven Spielberg e ao roteirista David Franzoni – é. Na América de hoje – e também porque o filme trata de escravidão – isso é uma batata quente de dimensões jurássicas.

A disputa Chase-Riboud *vs* Dream Works está centrada em *Amistad*, o novo filme de Steven Spielberg que a escritora alega ter sido inspirado – mais do que deveria, e sem crédito ou pagamento – em seu livro *Echo of Lions*. Se a lição depreendida do caso Katzenberg/Disney é contábil, aqui se trata de um tema quase filosófico: como, em Hollywood, é definida, tratada e explorada a propriedade intelectual.

A mais detalhada cobertura do *affair Amistad/Echo of Lions* está na revista *Entertainment Weekly* do dia 12 de dezembro. Em linhas gerais, os pontos-chave da questão são: a) como é longo, tortuoso e desprotegido o caminho de uma obra literária pela linha de montagem hollywoodiana. Chase-Riboud enviou os originais do seu livro – recomendados por nada menos que Jacqueline Onassis – a Spielberg em 1988. Recebeu uma negativa, mas os originais nunca lhe foram devolvidos. Dois anos depois, o título *Echo of Lions* aparecia num projeto "em desenvolvimento" de outro estúdio, escrito por David Franzoni, o mesmo autor do roteiro de *Amistad*; b) como é longo, tortuoso e desprotegido o caminho de um roteiro até a tela. Franzoni e seu colega Steve Zaillian tiveram de ir à Writers Guild of America para decidir quem receberia crédito no filme (Zaillian, que reescreveu o roteiro, ficou de fora). Durante a arbitragem, ambos admitiram ter conhecimento de *Echo of Lions*; c) como é praticamente impossível definir quem é autor em cinema, principalmente numa obra – como *Amistad* – baseada em fatos históricos. Três semanas antes do primeiro julgamento do caso (em que seria decidido se *Amistad* estrearia), Spielber dizia, confiante: "Nunca perdi um caso desses". Ele sabe do que está falando. A estréia ocorreu – e o caso retoma em março a sua longa estrada na justiça.

O ex-segundo homem da Disney, Jeffrey Katzenberg (acima), e Steven Spielberg (no alto) vão ao tribunal em Hollywood e levantam polêmicas filosóficas

FOTOS PRENSA TRÊS / JOHN MANTEL/SIPA PRESS

OS TREMORES DA REFLEXÃO

Em *Carne Trêmula*, Pedro Almodóvar aprofunda mudança de rumo em sua filmografia

Por Carlos Heli

Dono de uma filmografia radiante, de humor farto e cheia de tipos histriônicos, que cativaram platéias mundo afora, o cineasta espanhol Pedro Almodóvar encara a maturidade cinematográfica. Às vésperas de completar 50 anos, a serem comemorados ano que vem, o autor de *Mulheres à Beira de um Ataque de Nervos*, *Ata-me* e uma série de filmes marcados pela exuberância dos cenários e dos personagens surge cheio de dores íntimas e reflexões profundas em *Carne Trêmula*, seu 12º filme, que teve *première* mundial no último Festival de Nova York.

Os primeiros sinais da transformação já podiam ser identificados em seu filme anterior, *A Flor do Meu Desejo* (1995), a tocante e divertida história de uma escritora de romances cor-de-rosa (magnificamente vivida pela atriz Marisa Paredes) em crise profissional e afetiva. No fundo, o tormento do personagem interpretado por Marisa — que, em busca de respostas para suas angústias, refugia-se na aldeia onde nasceu — era reflexo e conseqüência daquele momento da carreira de Almodóvar, que amargava a decepção com o relativo fracasso de *Kika* e a perda de seu ator-fetiche, Antonio Banderas, cooptado por Hollywood.

Carne Trêmula aprofunda e solidifica essa mudança de rumo, que aponta para um cinema mais introspectivo, embora não abandone totalmente a sátira social, a sexualidade desenfreada, temperos indispensáveis na receita almodovariana. Aqui, o humor, uma das características mais marcantes de sua filmografia, é quase acidental. A história, adaptada do romance policial da escritora inglesa Ruth Rendell, começa numa noite fria de 1970, flagrando uma jovem prostituta que dá à luz no interior de um ônibus. Vinte anos depois, Victor (Liberto Rabal), o filho da prostituta, é visto tentando um reencontro com Elena (Francesca Neri), uma doidivanas e filha de um embaixador italiano, com quem fizera sexo nos fundos de um bar. A moça rejeita a proposta e dois policiais, David (Javier Bardem) e Sancho (Pepe Sancho), chegam no momento do escândalo. David sai paralítico do episódio e Victor vai para a cadeia.

Acima, cena de *Carne Trêmula*, novo filme de Pedro Almodóvar. Liberto Rabal (segurando o revólver) faz o papel de Victor, filho de uma prostituta nascido dentro de um ônibus. Seu envolvimento com Elena (Francesca Neri, à sua direita) desencadeia uma trama repleta de personagens verborrágicos, passionais e contraditórios

Anos depois, ao sair da cadeia, Victor tenta se reaproximar de Elena, que se casou com David, hoje um campeão olímpico de basquete em cadeira de rodas.

Nesse ínterim, ele começa um caso com Clara (Angela Molina), a sofrida e espancada mulher de Sancho, que se transformou num alcoólatra amargurado. É uma quadrilha amorosa movida a sentimentos de culpa, traições, amores passionais e, para variar, muito sexo.

"Para nós, espanhóis, o sexo deve ser celebrado, não é algo doentio ou moralmente atacável", justifica o cineasta, satisfazendo a curiosidade das centenas de jornalistas americanos, latino-americanos e europeus que disputaram as poltronas do Alice Tully Hall, no Lincoln Center, sede do Festival de Nova York.

O filme abre com a imagem de uma Madri deserta, assombrada pelo regime militar, e termina em 1996, exibindo ruas de luz e gente. É a única observação de cunho político de uma história povoada por espanhóis verborrágicos, passionais, contraditórios, criados pelo diretor-símbolo da boemia "movida" madrilena. "Há 27 anos, o povo espanhol estava aterrorizado, não saía às ruas. Hoje, festejamos a liberdade", explicou o diretor, que voltou a fazer comédias rasgadas. "Quero voltar a fazer com que as pessoas riam."

Os Filmes de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Maria Bahiana

	TÍTULO	DIRETOR	ELENCO	ENREDO	POR QUE VER	PRESTE ATENÇÃO	O QUE JÁ SE DISSE
NO BRASIL	**O Doce Amanhã** (Canadá, *The Sweet Hereafter*), 1h52. Drama.	Atom Egoyan, que vem fazendo sucesso pelo circuito dos festivais (*Exotica*, *The Adjuster*).	O excelente Ian Holm, mais um *cast* que inclui vários habitués de filmes de Egoyan, como a jovem cantora/atriz Sarah Polley, **Bruce Greenwood** (foto), Gabrielle Rose e a mulher do diretor, Arsinee Khanjian.	Numa isolada comunidade rural canadense, um acidente com um ônibus escolar deixa várias famílias sem filhos. Polley é uma das poucas sobreviventes e Holm, o advogado da cidade grande. Baseado no livro homônimo de Russel.	O filme que deveria ter ganho Cannes (ficou com o Grand Prix, arrebatou mais dois prêmios em Toronto e liderou a premiação da Academia canadense) é o mais profundo e inquietante obra de 97. Um testemunho do inesgotável poder reflexivo do cinema.	No uniforme desempenho, sutil e complexo, de todos os atores, no uso sábio e inusitado das transições de tempo/espaço e na maravilhosa trilha musical de Mychael Danna, inspirada pelo mesmo mito do Flautista de Hamelin que guiou o trabalho de Egoyan.	"A fusão entre as sensibilidades de Mr. Banks e Mr. Egoyan destaca-se como uma mistura particularmente inspirada *(sic)*. Apropriando-se inteiramnete do material, o cineasta cria uma estrutura de imagens intuitivas que cristaliza a realidade dos personagens." *(New York Times)*
	In and Out (USA), 1h52. Comédia.	Franz Oz, um dos criadores dos Muppets na TV.	Dois comediantes de alto nível treinados no teatro: **Kevin Kline** (foto), Joan Cusack; mais Tom Selleck e, em duas pontas hilárias, Matt Dillon e a super-modelo Shalom Harlow.	Professor de ginásio, numa cidadezinha do interior americano (Kline), tem sua vida revirada quando, às vésperas do seu casamento com uma colega (Cusack), um ex-aluno (Dillon) inadvertidamente revela ao mundo que o mestre, na verdade, é homossexual.	Para comprovar como um bom elenco pode colorir um roteiro banal, feito expressamente para capitalizar em cima das tendências do momento (direitos gay, auto-ajuda, correção política, etc). As situações podem ser clichês, mas a comédia é genuína – e humana.	No duelo de sutilezas entre Cusak e Kline – e qual foi a última vez que voce ouviu o Village People?	"Apesar de o filme cair na própria armadilha – de um final sentimental à la *Mr. Holland's Opus* –, *In and Out* tem muito a dizer sobre estereótipos e o que acontece com pessoas que se recusam a se assumir. Sensível sem parecer que é, engraçado sem ser estúpido, *In and Out* se leva a sério o suficiente para ser um sucesso." *(Los Angeles Times)*
	A Pequena Sereia (USA, *The Little Mermaid*, 1989), 1h30 Desenho animado (relançamento).	John Musker e Ron Clemens, que depois assinariam o igualmente bem-sucedido *Aladim*.	No original, as vozes são dubladas por Jodi Benson, Pat Carroll, Kenneth Mars, Buddy Hackett, Samuel E. Wright e Christopher Daniel Barnes.	Ariel, a mais tinhosa das muitas filhas de Netuno, rei dos mares, é uma sereia que sonha ser gente; uma trama leva à realização de seus desejos – com resultados dramáticos. Adaptação bastante livre do clássico conto de Hans Christian Andersen.	Primeiro dos grandes desenhos animados que recolocaram a Disney no topo da indústria, *A Pequena Sereia* estabeleceu o padrão seguido por todos. Interessante ver como o incansável otimismo da Disney deu um jeitinho no tom trágico e fatalista do conto de Andersen.	Na qualidade dos *backgrounds*, na complexidade da animação durante a seqüência do naufrágio (água e fogo em movimento são os elementos mais difíceis de serem animados); e nas excelentes canções da dupla Alan Menken-Howard Ashman, uma parceria que infelizmente teve vida curta.	"Essa pequena sereia pode ter nascido de um conto de Andersen, mas se comporta mais como uma adolescente viciada em shoppings (...). É diversão de primeira qualidade para as crianças, mas os adultos saberão apreciar a inteligência e qualidade da produção." *(Houston Chronicle)*
	Como ser solteiro (Brasil, 1997, comédia), 1h35 Romântica.	Rosane Svartman, também roteirista, prêmio de Melhor Roteiro e Direção no Festival de Brasília em 96 pelo curta *Anjos Urbanos*, em seu primeiro longa-metragem.	Rosane Garcia (a Narizinho do *Sítio do Pica-Pau Amarelo*), **Heitor Martinez Mello** (foto), **Ernesto Piccolo** (foto), Cássia Linhares e Marcos Palmeira (participação especial).	Conquistas amorosas de dois jovens amigos fazem a apologia do modo de ser carioca, nessa comédia romântica que tem como pano de fundo as belezas naturais do Rio de Janeiro.	O filme – a exemplo de *Pequeno Dicionário Amoroso*, de Sandra Werneck – atualiza a comédia-romântica carioca dos anos 60, representada por filmes como *Todas as Mulheres do Mundo*, de Domingos Oliveira, e *El Justiceiro*, de Nélson Pereira dos Santos.	Nas participações-relâmpago de Sílvia Buarque como funcionária de aeroporto, Cláudia Jimenez como delegada, Pedro Bial como apresentador de TV e muitos outros. A trilha sonora é de Leonado Teixeira, com interpretações de Tony Garrido, do Cidade Negra, Ed Motta, Fernanda Abreu, Lulu Santos, Ivo Meirelles.	"Mais do que um filme de ficção, *Como ser solteiro* é um estudo comportamental, um trabalho quase antropológico de investigação deste estranho ser, o jovem-carioca-classe média *(sic)*." *O Globo, 27/09/97.*
NO EXTERIOR	**Deconstructing Harry** (USA, 1997), 1h35, mistura de comédia e drama peculiar de Woody Allen.	**Woody Allen (foto)**, em um momento de auto-reflexão.	Allen, também o protagonista, voltou a reunir em um só elenco talentos díspares como Billy Crystal, Robin Williams, Eric Bogosian, Caroline Aaron, Kirstie Alley, Bob Balaban.	Allen é um escritor em crise criativa, imerso em reflexões sobre sua obra. Temas recorrentes, como casamento falido, crise familiar e dúvidas existenciais, convivem com sua sempre incrível capacidade de rir de si mesmo. Como na trajetória do cineasta, conflitos pessoais inspiram a obra do escritor.	Pela sinceridade de Allen, capaz de fazer uma auto-análise pública de sua carreira de diretor, com referências pessoais explícitas.	Em como o diretor encoraja o elenco de estrelas a explorar as características próprias, sem impor-lhes uma direção excessivamente autoral. E nas constantes citações de suas obras anteriores presentes na narrativa.	"*Desconsructing Harry* é abrasivo, complexo, lacerante. E auto-revelador. É também muito divertido, a maior parte do tempo." *(Variety)*
	Alien Resurection (USA), 1h51. Ficção científica.	Jean Pierre Jeunet, de *Delicatessen* e *La Cité des Enfants Perdus*.	**Sigourney Weaver** (foto), em sua quarta encarnação como a Tenent Ellen Ripley, mais Winona Ryder e atores-assinatura de Jeunet: Dominique Pinon, Ron Perlman, Dan Hedaya.	Um grupo de cientistas sob o comando de um setor renegado do exército "clona" a Tenente Ripley (Weaver) e o alien que ela trazia em seu corpo no final do último filme. O resultado, evidentemente, é catastrófico.	Para os fãs da série, é um prazer perverso que se renova observar as contribuições de mais um diretor visionário à crescente mitologia do Outro como invasor-predador. Jeunet, uma sensibilidade definitivamente anti-Hollywood, leva a idéia ao extremo.	Na superposição do universo iconográfico de Jeunet – a água, a menina perdida, os labirintos de quinquilharia industrial, as anticores sombrias – com o do Alien – os corredores viscosos, as correntes, sangue, saliva, presas, pele, escamas. E no quanto a nova tecnologia digital melhorou o acabamento e a mobilidade dos monstrengos.	"*Alien Resurection* dá um chute de energia em todo o conceito do Horrível Outro e o transforma em algo novo, profundo, embriagadoramente filosófico, afinado com a sensibilidade do milênio: nós encontramos o alien, e ele somos nós." *(Entertainment Weekly)*
	Amistad (USA), 1h52. Drama histórico.	Steven Spielberg, na linha séria de *A Lista de Schindler*.	O africano Djimon Hounsou, ao lado de estrelas hollywoodianas e inglesas: Sir Anthony Hopkins, **Morgan Freeman** (foto), o oscarizado Nigel Hawthorne, Pete Postlethwaite e o astro do momento, Mathew McConaughey.	Nova Inglaterra,1839. Após sangrenta revolta a bordo do navio negreiro La Amistad, 53 africanos são presos pelo governo americano. Segue-se complexa batalha legal pelos seus direitos – seriam eles escravos ou homens livres? Assassinos frios ou rebeldes em busca da liberdade?	Um Spielberg é sempre um Spielberg – e o atrativo aumenta pela curiosidade em saber se ele optou pela autodisciplina de *A Lista de Schindler* ou pelos artifícios de seus filmes pop (na verdade, ficou no meio do caminho – mais pop e mais superficial à medida em que o filme evolui).	Nos primeiros 40 min do filme, Spielberg justifica toda a sua fama de egrégio manipulador de imagens, colocando o espectador no meio da ação sem aviso prévio. Depois, ele compõe o panorama de um estranho universo – o alto-mar, o novo continente – visto pelos olhos exaustos e supresos dos africanos.	"O diretor faz um esforço excessivo para enfatizar os elementos universais desse caso verdadeiro de injustiça ocorrido no século 19, utilizando um estilo visual que acentua, e muitas vezes exagera, cada idéia e imagem. Os espectadores mais céticos certamente criticarão Spielberg por ser tão pomposo e bombástico em suas escolhas visuais." *(Variety)*
	Anastasia (USA), 1h32. Desenho animado.	Don Bluth e Gary Goldman, a mais bem-sucedida dupla de dissidentes da Disney, à frente do Fox Animation Studios, primeiro grande estúdio de animação fora do império de Mickey.	Meg Ryan faz a voz da princesa, e John Cusack, de Dimitri.	Na Rússia, dez anos após a revolução comunista, uma órfã, Anya, exibe uma estranha semelhança com a mais jovens das princesas Romanoff. Uma dupla de aventureiros a convence de ir a Paris reclamar a sua herança.	Não pela precisão histórica – a revolta de 1916 é causada por uma maldição – nem pela originalidade – a fórmula Disney é seguida rigorosamente –, mas pela luxuosa animação de personagens e *backgrounds* e sábio uso de computadores na criação de belos panoramas.	Nos três grandes números musicais que apóiam a narrativa – na corte dos Romanoff, no palácio de São Petersburgo e em Paris –, cada qual com níveis diferentes de complexidade. E veja quantas celebridades exiladas e nativas dos anos 20 você consegue pescar entre os animados coadjuvantes da seqüência parisiense.	"Descontando a falta de precisão histórica, esse primeiro lançamento dos estúdios de animação da Fox é consistente repleto de elementos visuais luxuosos, com uma história cativante, ainda que exagerada." *(Hollywood Reporter)*
	Eve's Bayou (USA), 1h49. Drama.	A estreante Kasi Lemmons, que fez pontas como atriz por anos (ela era a companheira de quarto de Jodie Foster em *O Silêncio dos Inocentes*) enquanto dirigia curtas.	**Samuel L. Jackson (foto)** – e, sobretudo, um notável conjunto de atrizes, da jovem Jurnee Smollett à veterana e incandescente Debbi Morgan.	Uma família da classe média negra da Louisianna tem mais segredos do que faz supor seu estilo de vida em um casarão à beira do pântano: papai (Jackson) coleciona amantes, titia (Morgan) é louca ou médium e a filha mais moça (Smollett) sabe mais do que deveria.	Refrescante alternativa tanto ao cinemão quanto ao cineminha americano. Meio Tennessee Williams, meio Gabriel Garcia Márquez.	No uso dos contraplanos, nos quais histórias vividas, lembradas e sonhadas se fundem; na excelente fotografia de Amy Vincent – outra estreante no longa –, que respira a atmosfera sensual dos *bayous*; na bela tri-lha musical de Terence Blanchard; e na ponta do jovem mestre do saxofone Branford Marsalis.	"O feito mais notável da atriz/cineasta Kasi Lemmons nessa estréia é criar uma paisagem linda e totalmente pessoal – uma narrativa fluida, feminina, negra, gótica, que cobre um vasto território emocional com passos leves e graciosos." *(Entertainment Weekly)*
	Good Will Hunting (USA), 2h06. Drama.	Gus Van Sant, que já foi o decano do cinema *indie* americano (*Drugstore Cowboy*, *My Own Private Idaho*) e lentamente se aproxima do *mainstream*.	Três dos mais promissores novos nomes: **Matt Damon** (foto), Ben Affleck (que escreveram o roteiro anos atrás, para mostrar seu talento), Minnie Driver. Como coadjuvante, um **Robin Williams** (foto) "sério" (à la *Sociedade dos Poetas Mortos*).	Will Hunting (Damon) trabalha como faxineiro no MIT e passa os dias bebendo cerveja e puxando briga no seu bairro operário – mas, na verdade, é um gênio com notáveis poderes de cálculo e memorização, um talento que cabe a um persistente terapeuta (Williams) deslanchar.	Porque esse é o filme que vai ocupar, na disputa pelo Oscar e outros prêmios, o espaço reservado, em anos anteriores, a filmes como *Pulp Fiction*, *The Crying Game* e *Shine*: o pequeno independente com garra que tem elementos acessíveis para encantar vastas platéias.	Nos ótimos desempenhos de Damon e Affleck , obviamente apaixonados pelos personagens que inventaram para si mesmos, privilégio raro entre atores; e em Robin Williams, que sempre parece melhor quando trabalha com um diretor que sabe controlar sua energia bruta.	"Assim como Coppola em *The Rainmaker*, Mr. Van Sant demonstra como é divertido para um verdadeiro profissional trabalhar com uma história forte, embora não necessariamente original (...) O filme tem ótimos desempenhos, um ritmo seguro, um olhar agudo e um grande coração." *(New York Times)*

FOTOS DIVULGAÇÃO

OS AROMAS E AS MÚSICAS

UM ENCONTRO PROMOVIDO E NARRADO POR BRUNO TOLENTINO

Depois de anos de mútua admiração a distância, o maestro Edino Krieger e o escritor Herberto Sales se encontram pela primeira vez

Encerrava-se 1997 e a vida do espírito no Brasil crescia à sombra de dois de seus gigantes mais discretos. Sei-o eu que, assíduo anônimo na platéia da 12ª Bienal de Música Contemporânea do maestro Edino Krieger (o *capo di tutti i capi* de nossa melhor música hoje), toda noite, mal caía a cortina, acorria a mais uma comemoração dos 80 anos de outro de nossos supremos criadores, o romancista e acadêmico do Brasil, Herberto Sales. É que, melômano incurável e bisbilhoteiro nato, às vezes exagero; desta vez havia conseguido meter o bedelho em nossa cultura maior a ponto de assinar o prefácio do mais recente livro de Herberto: *História Natural de Jesus de Nazaré*. Que, aliás, de "natural" só tem o título; o resto é o mistério usual que circunda as grandes vidas. Sabe-se ao certo sobre autor e personagem apenas que um nasceu em Belém da Galiléia, o outro, em Andaraí da Bahia. Que um "padeceu sob Pôncio Pilatos, foi crucificado, morto e sepultado e ao terceiro dia ressuscitou dentre os mortos"; que o outro pegou um ita no Norte, padeceu nos vários empregos que flagelam o espírito, ao terceiro livro foi crucificado e com o quarto ascendeu definitivamente à imortalidade: é o atual ocupante da Cadeira nº 13 da Academia Brasileira de Letras.

De Edino Krieger, essa alma *mater dolorosa* de nossa atualidade musical, só direi que seu nome há 40 anos é música aos meus ouvidos, e que música! Dito isso, convido o leitor a imaginar o impensável: descobri que os dois não se haviam nunca dantes encontrado! Isso mesmo: admiravam-se à distância, como o Corcovado e o Dedo de Deus... Nada mais natural que, mal recobrado do espanto, me apressasse em reuni-los para, inevitavelmente, vê-los iniciar um diálogo que, já sendo uma camaradagem intelectual, promete ser tão sólida quanto os citados cumes. Parece incrível que, com tantas "cordilheiras" paralelas, nossa topografia cultural mantenha tão separados seus picos mais expressivos. Ao menos nesse caso, dei um jeito nisso. Edino Krieger, entre tantas outras obras-primas de nosso gênio musical, o incomparável autor

Admiradores de longa data da obra um do outro, o escritor e acadêmico Herberto Sales (à esquerda, na página oposta) e o maestro Edino Krieger finalmente se encontram no Teatro Municipal do Rio de Janeiro. Atento à batuta do maestro, responsável pela Bienal de Música Contemporânea, o homem de letras sabe que "toda arte aspira à condição de música"

FOTOS ROGÉRIO REIS / TYBA

de *Ludus Symphonicus* e *Canticum Naturale* é agora mais um cordial companheiro do elusivo criador de *Rio dos Morcegos*, *O Fruto do Vosso Ventre* e *Dados Biográficos do Finado Marcelino*. Bravo, Brasil!

Claro, ninguém sabe melhor que aqueles dois o quanto "toda arte aspira à condição de música". É mesmo mais que duvidoso que se possa pensar em outra aspiração para as linguagens do homem. E assim foi como os vi pensar juntos: na condição de ouvinte deliciado. Se este tagarela que sou se faz de quando em quando ouvir aqui, espero seja um pouco ao modo da percussão (ou seriam os címbalos?) no *Concerto para Órgão e Cordas* de Francis Poulenc. Os primeiros acordes soaram-me como segue. Cheguei propositadamente atrasado, quando a dupla já passara o teste da protofonia: o Romancista contava ao Maestro como queimara os originais de seu primeiro livro, aquele mesmo Cascalho que o celebrizara e o outro há décadas tanto ama!

"O Correio era muito precário no interior e eu não tinha quem levasse pessoalmente o livro ao Rio. Queria inscrevê-lo num concurso e na minha cidade não havia xérox nem nada disso. Consegui que fizessem uma cópia à máquina e enviei-a, desclassificando-me de antemão: o regulamento exigia três cópias. Aí, desanimado, queimei a versão que havia guardado. Quando vim para o Rio, trabalhar na revista *O Cruzeiro*, descobri que alguém tinha recuperado o texto que concorrera ao tal prêmio; outro alguém me disse que o Aurélio Buarque de Holanda havia levado para ler 'um certo romance regionalista de um baiano', para pesquisar possíveis novidades de vocabulário; ao descobrir que era eu o autor, foi me procurar. Eu não estava, mas estava o Chateaubriand, dono da revista. Imediatamente o Chatô mandou publicar o livro. Quando cheguei à repartição ninguém me disse nada. Imagine a minha cara quando me apresentaram as provas para corrigir!"

Em visita a Krieger (na foto abaixo, à esquerda), promovida pelo poeta Bruno Tolentino (ao centro), Herberto Sales ouviu o maestro contar que a idéia da Bienal de Música Contemporânea nasceu de sua participação, com Vinícius de Moraes, no Festival da Canção de 1967, em que ganharam medalha de ouro com *Fuga e Contra-Fuga*. Sobre as divergências surgidas no início das Bienais, diz: "Eram mais estéticas que políticas. Parecia algo assim como o confronto, aos meados do oitocentos, entre a dupla Brahms–Joachin, supostamente conservadora, e os gênios ditos revolucionários de Wagner e Lizst. Mas a qualidade, o nível estético das obras, sempre foi o único critério seletivo"

Entro na sala e ouço a senhora Krieger oferecer um copo d'água (com açúcar?) ao compositor catarinense pálido de susto... Com quê então se andara tão perto de perder um livro daqueles! O baianíssimo ri e evoca a "geometria secreta" que cristãos (e baianos) chamam Divina Providência... Por sua vez o autor de um único *Quarteto de Cordas* (trabalha em mais um agora) é sutil o bastante em estabelecer correspondências: conta-nos como nasceram suas Bienais de Música Contemporânea. A coisa, amigos, foi gerada em pleno Maracanãzinho; pariu-a o Festival da Canção de 1967. Não estivéssemos no Brasil... Fico a pensar como teriam os Festivais Britten-Pears em The Maultings dado um jeito de começar em San Remo! Mas definitivamente estamos no Brasil dos anos 60. Logo, a coisa vai dar em Vinicius, como conta o autor de *Estro Armônico*.

"Um amigo fundara um grupo, o Coral da Cartela; transcrevi para ele minha *Fuga sobre um Tema de Marcha-Rancho*, de 1954. Mas, não tendo letra, faltava o que cantar." Vai procurar Vinicius que não só produz um texto a caber como uma luva em mão certa, mas inscreve a partitura no tal Festival da Canção, em que Gil foi grosseiramente vaiado e Milton Nascimento apresenta *Travessia*. Resultado: *Fuga e Contra-Fuga* é ovacionada, músico e letrista sobem juntos à rampa e a peça chega às finais; lá espera-os uma inconcebível torcida, com faixas e tudo! E o texto musical mais erudito que já se ouvira fora do Municipal leva a Medalha de Ouro... Em 1967 nem tudo estava perdido, como se vê. Ou como se ouviu. Mas dura pouco a alegria de pobre (aqui todo compositor do porte de um Lutoslawski é pobre): como se sabe é *Alegria*. *Alegria* que prospera para sempre. Já no próximo festival, o que ouve parece ao Maestro "bastante simplório" e ocorre-lhe perguntar-se: por que não um festival de música clássica? Vai ver o Secretário de Cultura do então Estado da Guanabara, o jovem Gama Filho, o "Gaminha".

Aqui Herberto Sales se desfaz em elogios: tratava-se de um homem de cultura e visão. Que patrocinou, contra os argumentos do Secretário do Orçamento do Estado, o Primeiro Festival de Música da Guanabara. Em 1969, cá vem um júri internacional de peso (incluindo Pederecki, o da *Paixão Segundo São Lucas*, que fez vibrar João Paulo 2º), e ouve 14 obras novas e nossas. Vence Almeida Prado: seu *Pequenos Funerais Cantantes* financia três anos de estudo em Paris com Messiaen. Bons tempos aqueles! O 2º Festival, já de âmbito interamericano, divide-se entre o Teatro Municipal, para peças sinfônicas, e a Sala Cecília Meireles, para obras de câmara. Tremendo sucesso. E silêncio por mais de cinco anos... O projeto é engavetado com a morte prematura do Gaminha. Só renascerá em 1975, quando Myriam Dauelsberg o descobre ao assumir a Sala Cecília Meireles. Chama Krieger e juntos iniciam a série das Bienais. A qual, há mais de vinte anos, demonstra a quem tenha ouvidos que MPB é uma coisa, não raro uma coisa ótima, mas que grande música, arte imorredoura, cultura de altitude, profundidade de espírito e gênio musical ainda são bem outra no país de Carlos Gomes, Alberto Nepomuceno, Villa-Lobos, Mignone, Lorenzo Fernandes e Edino Krieger. E pergunto como se chegou à presente confusão de valores, impensável fora desse peculiar recanto nos Tristes Trópicos...

Herberto, manso como o Paracleto, ilumina-me sobre a diferença entre a balbúrdia dos emergentes e a nossa verdadeira fisionomia cultural: "Dr. Alceu de Amoroso Lima, firme opositor do regime militar, escreveu uma vez um artigo que muito me lisonjeou. Eu dirigia o Instituto Nacional do Livro e as pressões, políticas ou populistas, nunca pesavam em minhas decisões. O grande escritor oposicionista reconhecia a sobrevivência de uma política, na verdade uma a-política, que convém chamar meritocrática. Em arte, critério só pode ser qualitativo, nunca circunstancial".

Confirma-o um Krieger que, de Geisel a Sarney, concebeu o Projeto Memória Musical Brasileira e dirigiu o Instituto Nacional de Música: "As divergências eram de cunho estético, não político. Lembra-se da *Carta Aberta* de Guarnieri? Antimodernista, contra o dodecafonismo? A primeira Bienal, em 1975, foi marcada por esse tipo de conflito, sim, mas deu-nos o Grupo Baiano, Lindenberg Cardoso, Fernando Cerqueira e outros. Jovens vanguardistas lado a lado com Guarnieri, Santoro, Mignone, Radamés Gnattali, uma ampla amostragem de nossa música".

Sádico, pergunto-lhe sobre a famosa vaia que as galerias teriam reservado a um Radamés setentão. O mestre sorri: "A vaia foi abafada pelos aplausos..." Herberto junta-se a ele para louvar o grande músico: "Homem fantástico, nosso Midas musical". Krieger retoma: "O fato é que as Bienais foram produzindo gradualmente um clima de convergência: todas as tendências se faziam ouvir. Assim se foi criando, na esfera de nossa música erudita, o clima de uma floração pela multiplicidade, uma riqueza de todos os matizes cuja medida permanece sendo qualitativa: a combinação da força da imaginação com o rigor da fatura. Dos anos 70 aos 80, o faccionismo estético foi murchando enquanto a política, inclusive a cultural, nunca coloriu um só compasso ou semifusa..."

Diante de tanta bonomia, lembro-os que ao mesmo tempo nascia o Tropicalismo, gramaticalmente desossado, "liricizado" à lavanda e agora "pensamentizado" a muque. Provoco-os: "O reinado de Dionísio Oba-Oba apontava o início da ascensão artificial da chamada cultura de massa, a bobalização como prelúdio à globalização". Riem, meio constrangidos, e alfineto mais fundo: "Nosso atual nivelamento por baixo nasceu assim, não foi? Não por acaso, na esteira do AI-5 sobrevém o chamado 'desbunde', coisa de 'intelectual vanguardista', a aliança da pseudoliteratura programática com a sub-lírica modelo MPB. Desaparecem os periódicos de cultura e surgem os Segundos Cadernos com sotaque estruturalista e vocabulário *pop*... Ou estou delirando?"

Crente na "geometria secreta", que os cristãos e os baianos denominam Divina Providência, Herberto Sales (acima, em primeiro plano) teve seu primeiro livro editado quase que à sua revelia, depois de ele haver queimado os originais, quando morava no interior da Bahia: a única cópia, que enviara a um concurso, chegou às mãos de Aurélio Buarque de Holanda, que o comentou com Chateaubriand, que ordenou a edição. Mestre do estilo, ele foge do verbo-enfeite: "Reduzi o vocabulário de modo a cercar tal ou tal realidade, ao mesmo tempo defendê-la e restituí-la àquele fugidio que realmente aureola o mistério das coisas"

FOTOS REPRODUÇÃO

Krieger vai testemunhar com doçura e firmeza. Sua mescla de elegância e sabedoria não esconde certo contraponto melancólico. Afinal, assistimos no momento a uma orgia de vulgaridade, mercantilismo e hipocrisia que abafou sua Bienal; as batucadas do Olodum "pensante" calaram o Maracatu do Chico-Rei de Mignone e o Lundu de Lorenzo Fernandes exatamente no ano em que se comemoravam seus centenários. Mas o autor das mais finas harmonias nem passa recibo nem se dá por achado: "Hoje, em nossa cultura maior, particularmente em nossa música, já não se faz arte para justificar um posicionamento ideológico. Para além das bem orquestradas aparências, o clima é de libertação das arregimentações forçadas. E não se lava o cérebro de quem o tenha, menos ainda se entortam os ouvidos que saibam ouvir. Na tradição mais refinada há lugar para tudo, menos para os equívocos propositais. Veja a tradição sinfônica do Brasil: está viva, embora não passe por Villa-Lobos, cujas obras sinfônicas são de outro teor. Seu modelo seria antes o eixo Nepomuceno–Santoro, esse definitivamente um talento maior de nossa melhor música. Quanto ao "coquetel populista", como você diz, que importância pode ter? É um fenômeno mais ou menos universal, que nos países de forte sedimentação cultural não sai das proporções em que cabe. Aqui parece ter bem mais peso, mas convenhamos que esse tipo de coisa só se pode dirigir a um certo tipo de mentalidade para a qual a idéia de arte não inclui sua função pedagógica, de elevação do espírito. Resta que nessa esparrela só cai quem quer. Quanto à nossa arte maior, quando autêntica e madura, nunca foi privada de público nem de talentos que a continuassem a elevar".

Confesso que na terra dos batuques milionários do "inteleco-teco-tual" ouvi tanta música de primeira em sua Bienal que tive a certeza de que nossa fecundidade artística não está, se é que algum dia esteve, ameaçada pelos populismos de circunstância. Mas a conversa se torna excessivamente musicológica e Herberto Sales não se contém: "E eu nem sequer sabia que a Bienal estava se realizando! Os jornais só falavam de um certo conterrâneo meu, esse rapaz que canta e agora puseram a escrever... E gastam milhões para tentar nos convencer disso!"

Dou-me conta de que a pressão subira mais do que convém a um velho sábio. Puxo-o delicadamente para regiões em que seu aporte é sempre apenas um lucro: o estilo em arte. Relutante, como sempre, a revelar-se, acabo enredando o bruxo de Andaraí: faço-o reagir a certa tolice que arrisco sobre sua querida Virginia Woolf. "Com a autora de *To the Lighthouse* a palavra é como o perfume, o lado invisível da flor. A partir de *Além dos Marimbus* passei a montar guarda contra a palavra inútil, o verbo-enfeite. Só um Flaubert sobrevive nesse labirinto. Reuni coragem para recusar a tentação dos sinônimos. Minhas personagens passaram a ser cada vez menos a efígie e mais e mais a evocação. Não é assim que percebemos os seres, que guardamos a memória do que vai se exalando em torno? O aroma das coisas, das pessoas mesmo, às vezes nos diz mais que a presença bruta... Não escrevo tão bem quanto Virginia Woolf, eu sei, mas ao menos aprendi com ela essa modéstia da frase que prefere a alusão à análise. Não desfaço de certo barroquismo bem manejado, mas ao afresco acabei por preferir prudentemente a fragilidade do desenho. Dos volumes procuro reter a linha, a silhueta deve bastar. O que resulta corre o risco de se tornar um mero teatro de sombras, mas é um risco que preferi correr aos abismos da grandiloqüência: para enveredar por aí há que ser pelo menos um Proust, um Balzac. E quem sou eu..."

Tenho veleidades de tentar dizer-lhe quem é, mas vejo que tem razão: é mais fácil definir a árvore do que o aroma do sândalo. Krieger mostra-me um quadro de Scliar inspirado em seu *Quarteto*, ou talvez seja o contrário: as coisas verdadeiramente belas incluem quase sempre o suposto oposto de seus processos e mistérios. De uma coisa fico certo ao sair dali: a harmonia de uma fuga é feita de sua contra-fuga; o halo de um perfume vai tão longe e tão fundo quanto o eco da palavra exata. O resto é barulho.

Na Academia Brasileira de Letras, Krieger (à esquerda, na página oposta) retribui a visita de Herberto Sales. Elegante, o maestro minimiza os efeitos do populismo sobre a música brasileira: "Não se lava o cérebro de quem o tenha, menos ainda se entortam os ouvidos que saibam ouvir. Nossa arte maior nunca foi privada de público nem de talentos que a continuassem a elevar". Já o acadêmico, autor de livros como *A Prostituta* e *Os Pareceres do Tempo* (acima), prefere a alusão à análise: "Minhas personagens são cada vez menos a efígie e mais e mais a evocação. Não é assim que percebemos os seres, que guardamos a memória do que vai se exalando em torno de nós?"

Jurassic Rock

A crise da meia-idade tromba com o mito da eterna juventude: os astros veteranos permanecem nas paradas como caricaturas dos bons tempos e poucos são os que se renovam

Por Ana Maria Bahiana, de Los Angeles. Ilustrações Cárcamo

Era estatisticamente inevitável: a primeira leva de *baby-boomers* — resultado do crescimento demográfico do pós-guerra, e a geração mais influente nos Estados Unidos e Europa durante as últimas três décadas — começou a ultrapassar a marca do meio século de idade. Sua antecessora imediata — a geração da Segunda Guerra Mundial — amadureceu nos anos 50 firmemente apegada aos gostos musicais da sua juventude: *swing*, *bebop*, balada. Por que seria diferente com os *boomers*? Existe apenas uma única mas fundamental diferença: a música da juventude dos *boomers* é o rock, que surgiu exatamente para fazer tábula rasa de todos os demais jeitos e maneiras de produzir e ouvir música popular — e, é claro, ser jovem para sempre.

É impossível ser jovem para sempre, como estão descobrindo todos os *boomers* que, segundo a cronologia impiedosa do censo americano, contornam o cabo da Boa Esperança à razão de um a cada dez minutos. O excepcional paradoxo criado por esses fatos está gerando, no terreno da música pop, um dos fenômenos mais interessantes — embora não necessariamente mais divertidos — da já conturbada história do entretenimento de massa.

Diante dos símbolos sobreviventes da juventude dos *boomers* se configuram opções jamais sonhadas por um artista popular. Não se trata mais, como

Cárcamo

Mick Jagger e Keith Richard, cabeças dos Rolling Stones, encarnam o projeto de *popstar* como homem cinqüentenário. A cada período de três anos, a banda grava um disco em que se limita a exercitar o modelo que criou para si mesma

manda o costume, de investir bem o dinheiro apurado no ápice da fama e seguir quietamente para um crepúsculo digno, longe de palcos e estúdios, interrompido muito eventualmente por uma temporada em Las Vegas, uma aparição num espetáculo beneficente, um tributo, um livro de memórias. Trata-se de continuar resolutamente em frente. Mais do que isso: continuar resolutamente em frente como se nada tivesse acontecido.

O modelo mais próximo para esse projeto de vida e de carreira vem do jazz e do blues, um universo em que a prática não prevê aposentadoria e onde, como nas tradições mais profundas da música erudita de várias culturas, espera-se do músico maduro um nível cada vez mais refinado de excelência. A diferença, mais uma vez, é que o rock se baseia num outro conjunto de valores, que se anunciou revolucionário em 1967, mas que soa diabolicamente perverso em 1997: do astro de rock espera-se que a juventude traga um nível cada vez mais refinado de excelência.

Aos veteranos dos anos 60 e 70 resta uma única opção: cruzar, sem mapa e sem bússola, esse oceano tormentoso de contradições, na esperança de estabelecer um novo paradigma de conduta para futuras gerações de *popstars*. Não é tarefa fácil, e muitos têm sido os naufrágios. Mas é certamente tarefa compensadora: a parada de sucessos americana vem sendo, nos últimos meses, liderada por artistas cuja idade média é 48,5 anos: *Candle in the Wind*, o compacto mais vendido em todo o universo habitado, é um *remake* de um *semi-hit* ancião dos anos 70; o formato musical de rádio mais praticado por emissoras FM de língua inglesa é o chamado *classic rock*; a turnê que mais rapidamente vende ingressos e esgota lotações nos Estados Unidos é a dos Rolling Stones (idade média: 50,5 anos).

Os Rolling Stones, aliás, são certamente os modelos mais avançados e mais bem definidos desse projeto do *popstar* como homem de meia-idade. O ciclo em que eles se colocaram pode não ser laudável, mas certamente é muito confortável: a cada período de três anos, o núcleo central formado por Mick Jagger–Keith Richard–Charlie Watts–Ron Wood interrompe sua gloriosa semi-aposentadoria para compor e gravar um álbum. O álbum, embora sempre feito com a colaboração do produtor do momento, soa rigorosamente como todos os seus antecessores imediatos, e completamente diferente de qualquer coisa que a banda fez no seu período mais criativo, entre 1966 e 1972. É como se a banda tivesse identificado um modelo de si mesma que parece agradar à média do seu público — cada disco se resume a exercitar uma nova versão desse modelo.

Bridges to Babylon (Rolling Stones, Virgin, 1997) é o exemplo mais recente desse modelo em ação. É extremamente eficiente, tem um belo som (cortesia dos Dust Brothers de Silverlake, Los Angeles, atuais meninos prodígios da área) e desaparece da memória logo depois de ouvido. Não se arrisca sequer a ser ruim — não se arrisca a coisa alguma, obcecado em soar precisamente como alguém (quem, Jagger?) acha que os Stones devem soar. Aos que querem saber como os Stones realmente soam, recomenda-se a audição de *Between the Buttons* (London, 1967), *Beggars Banquet* (London, 1968), *Let It Bleed* (London, 1969) e *Exile on Main Street* (Rolling Stones, Atlantic, 1972) como introdução.

O modelo do *Fleetwood Mac* é ligeiramente diferente: eles não estão buscando imitar, com pequenas variações, um clichê de si mesmos — estão contentes em reproduzir exatamente o que produziam no ápice da sua popularidade, o período 1975–1980. Criado no final dos anos 60 em Londres, renascido para a glória nos anos 70 em Los Angeles e dilacerado nos anos 90 pelas formidáveis forças dos egos de seus cinco integrantes — como num bom novelão, todo mundo transou com todo mundo na banda, e todos saíram infelizes dessa ciranda —, o *Fleetwood Mac* reformou-se no ano passado para o que deveria ser um único concerto, mas que (alguém tinha dúvidas?) logo se transformou num CD e numa muito bem-sucedida turnê.

Da capa do CD — que copia, na cor, na composição e na postura, elementos dos álbuns mais bem-sucedidos da banda, *Fleetwood Mac* (Warner Bros., 1975) e *Rumours* (Warner Bros., 1976) — à escolha do repertório — só grandes sucessos, inclusive o hino da campanha eleitoral de Bill Clinton, *Don't Stop* —, o *Mac* não ilude ninguém: *The Dance* (Reprise, 1997) é um tributo ao grupo que eles foram na década de 70, nem mais nem menos.

A placidez dessas recriações só é quebrada pelo talento genuinamente inquietante de Lindsey Buckingham — certamente o mais brilhante da formação, e o único a consolidar um trabalho além das fronteiras do grupo. Quando ele, que assina a produção, assume os controles — especialmente na vigorosa versão solo,

Charlie Watts e Ron Wood (página oposta) bancam os semi-aposentados, enquanto Jim Morrison (acima) é só memória. Ao voltar atrás, Bob Dylan (à esquerda) é o único que avança

acústica, de *Big Love* –, fica no ar o potencial de alguma outra coisa bem mais interessante que, infelizmente, não vai adiante.

Quem vai realmente adiante, por ousar voltar radicalmente atrás, é Bob Dylan, que, aos 56 anos de idade e depois de 20 de gravações cada vez mais desinspiradas, retoma a sua forma mais gloriosa em *Time Out of Mind* (Columbia, 1997), sua mais cintilante coleção de canções desde *Blood on the Tracks* (Columbia, 1975).

Se, em *Tracks*, Dylan revelava-se um contador de histórias, trocando a faca da mordacidade pelo olhar agudo do bom contista, em *Time* ele se põe a nu: sem subterfúrgios narrativos, sem máscaras, ele mostra a face de um homem cara a cara com a sua mortalidade, um homem que vê pouco, ouve mal, tem tantas rugas que "parece que a carne vai se desgarrar do rosto" e rumina sem cessar o travo (trago?) amargo de amores que não deram certo mas que "demoram demais a morrer".

O modelo, no caso, é o do blues. *Time* é, essencialmente, uma magnífica coleção de blues, produzida por Daniel Lanois, um conhecedor do gênero que já emprestou seu talento ao U2 e Peter Gabriel. Dylan, porém, não se acomoda na posição confortável mas paralisante da nostalgia: antes, ele usa o poder profundo do blues para destilar as dores muito contemporâneas de alguém que viveu mais do que deveria para os parâmetros e expectativas da sua geração. ∎

Os novos CDs com faixas ao vivo do The Doors nada acrescentam ao trabalho da banda, que só fez história porque tinha Morrison (acima, o segundo à esquerda)

As Portas da Decepção

Lançamento dos Doors é desperdício

Assim como era impossível evitar a abertura das comportas do rock de meia-idade, o retorno ao disco dos Doors era inevitável. Afinal, eles são ou não uma banda-símbolo dos anos 60, cuja carreira – provavelmente menos lembrada de outro modo – foi marcada pela morte prematura de sua notável figura de proa, Jim Morrison? Se outra banda no mesmo departamento – os Beatles, certamente um representante de outra linhagem – atingiu pleno sucesso com uma bem planejada ressurreição, graças à série de discos *Anthology* e às retrabalhadas fitas-demo de John Lennon, *Free as a Bird* e *Real Love*, por que deveriam os Doors abster-se de recapturar o *spotlight*, no auge do delírio consumista e saudosista dos *baby boomers*?

A única razão possível – um agudo senso de autocrítica – possivelmente não passou nem perto de Ray Manzarek, Robbie Krieger e John Densmore, os Doors sobreviventes. Porque, para infelicidade dos fãs radicais dos Doors em geral e de Jim Morrison em particular, *The Doors Box Set* (Elektra, 1997), a desnecessariamente vasta – quatro CDs – coleção de faixas ao vivo, demos e *takes* alternativos de material da banda, é um desperdício de tempo, dinheiro e esforço. Da parte dos músicos e do produtor Bruce Botnick, decerto, mas, sobretudo, da parte do ouvinte.

Se o mérito – discutível às vezes, mas em princípio válido – dos lançamentos tardios de material inédito é o de contribuir para uma nova visão da obra de um artista ou grupo de artistas, este *Box Set* falha estrepitosamente: não há, em essência, se não em atualidade, absolutamente nada em suas mais de quatro horas de música que não tenha sido ouvido antes, e melhor, nos álbuns que os Doors lançaram durante sua carreira oficial.

Morrison, locomotiva do grupo, era um indivíduo de talento tão vasto quanto dispersivo e, nos anos finais de sua carreira, com uma marcada tendência para a autocomplacência. Os álbuns originais dos Doors deram aos ouvintes o resultado desse talento quando disciplinado pelas exigências do mercado – um resultado desigual, decerto, como acontece com qualquer artista, mas condensado, coeso. O *Box Set* consegue revelar apenas os intermináveis círculos concêntricos em torno do próprio umbigo aos quais Morrison se entregava com abandono – e para os quais arrastava seus nem sempre talentosos companheiros. Se isso é iluminar a face oculta de um trabalho, que alguém, por favor, tome conta do interruptor. Rápido.

FOTO PRENSA TRÊS

A alma de um assassino segundo Paul SIMON

O musical *The Capeman* estréia na Broadway com trilha sonora do cantor, texto de Nobel da Literatura e elenco latino

Por Carlos Eduardo Lins da Silva, de Washington

Estréia na Broadway, no dia 8, um espetáculo sem precedentes na sua história. Pela primeira vez, um grande compositor de *rock-and-roll*, Paul Simon, produz um musical. Também inédita é a participação de um prêmio Nobel de Literatura, Dereck Walcott, como autor do libreto de uma produção do gênero. Além disso, um dos maiores coreógrafos contemporâneos, Mark Morris, participa da criação do espetáculo.

Foram sete anos de trabalho e US$ 11 milhões de investimentos. Os resultados, por enquanto, são modestos do ponto de vista financeiro: a venda antecipada de ingressos em dezembro estava na casa dos US$ 5 milhões (*Rei Leão* tinha vendido US$ 40 milhões um mês antes da estréia) e o CD com 13 das 39 composições inéditas de Simon para o show passou as primeiras semanas de vendagem em posição modesta na lista de *best-sellers*.

E, antes mesmo de entrar em cartaz, *The Capeman* (*O Homem da Capa*) vinha gerando uma controvérsia política. Embora seja baseado numa história real (a vida do porto-riquenho Salvador Agron, conhecido como *Capeman*, que em 1959, aos 16 anos, foi condenado à morte pelo assassinato de dois adolescentes brancos e depois teve sua pena comutada), alguns líderes da comunidade hispânica consideram o espetáculo difamador.

Três ídolos artísticos dos hispânicos nos Estados Unidos que estão no elenco do show, Rubén Blades, Marc Anthony e Ednita Nazario, rechaçam as acusações. Anthony, que faz o papel de Agron jovem, é muito ativo politicamente, como Walcott, um caribenho negro, e diz que jamais se prestaria a atrapalhar a vida de sua comunidade.

Como aconteceu nos dois mais recentes e aclamados trabalhos de Simon (*Graceland* e *The Rhythm of the Saints*), ele é de novo alvo dos que o acusam de se apropriar indebitamente do trabalho artístico de povos menos desenvolvidos (África do Sul e Brasil antes; Porto Rico, agora) para enriquecer com ele. Isso é injusto. Simon recria o que aprende em outros países (desde *El Condor Pasa*, no início dos anos 70) e abre espaço no riquíssimo mercado americano para os artistas com que trabalha (Olodum e Ladysmith Black Mambazo que o digam), os quais, por sinal, nunca se queixaram dele.

Simon, 56, casado há cinco anos com a cantora Eddie Brickel, pai de um casal de crianças, diz que não se incomoda com os ataques. Também se mostra despreocupado com a possibilidade de um fracasso comercial. Acha que é natural para sua geração de artistas não figurar mais no topo das listas dos mais vendidos. Nega, como se tem sugerido, que *The Capeman* seja seu último disco, mas reafirma que nunca mais vai cantar em público.

Se depender da amostra das 13 músicas do álbum lançado em dezembro, *Capeman* poderá não ser um sucesso como empreendimento, mas artisticamente tem êxito garantido. As composições todas (uma fusão de doo-wop, salsa, country e rock) são fortes e vibrantes, com o estilo do músico e do poeta Paul Simon. As letras, embora não tenham o caráter distintivo da autorevelação no conteúdo, mantêm a forma enigmática e alegórica de suas canções antigas. É difícil inclusive perceber onde está o dedo de Walcott nessas composições. ▮

Primeiro grande compositor de rock a levar um musical à Broadway, Paul Simon se arrisca com a difícil história real, de um jovem assassino porto-riquenho na Nova York dos anos 50, condenado à morte e depois perdoado

FOTO YANN GAMBLIN

A Nostalgia da Redenção

Já polêmica, obra não discute os assassinatos, mas a remição

Por Ned Sublette, de Nova York

A campanha publicitária tem sido intensa, como sempre, mas *The Capeman*, a peça, não tem nada a ver com as fórmulas da Broadway. À primeira vista, o material é desanimador: trata-se de um famoso caso dos anos 50, quando o jovem porto-riquenho Salvador Agron, integrante de uma gangue chamada *The Vampires*, matou dois rapazes sem motivo algum, na Nova York da juventude de Paul Simon. Alguns críticos dizem que as famílias dos jovens assassinados não estão nada felizes com a glorificação do assassino num musical da Broadway. E a obra tem de lutar ainda com a sombra de outro espetáculo, detestado por muitos porto-riquenhos: *West Side Story*, que também tratava das gangues nos anos 50.

Mas o tema da obra é a redenção e, essa sim, é a fórmula mais básica das histórias do mal. Na peça, o jovem Sal, depois da experiência da prisão, conhece Salvador, mais velho e mais sábio. Esse, e não o assassinato, é o assunto central. No seu córner, o velho lutador Simon tem como colaborador o laureado Nobel da Literatura, Derek Walcott. Em seu favor está também o primeiro elenco latino na história dos musicais da Broadway. E que elenco: o jovem Sal é interpretado por Marc Anthony, o cantor mais popular da história da salsa – carismático, já experimentado como ator, e com uma voz que vem direto do céu. O velho Salvador é Rubén Blades, um transformador da salsa nova-iorquina nos anos 70, ex-candidato à presidência do Panamá, e ator veterano. A mãe de Salvador é a popularíssima cantora porto-riquenha Ednita Nazario. A banda reúne os melhores músicos latinos de Nova York.

A música é bonita, com duas fontes principais de inspiração: o ritmo porto-riquenho e o doo-wop. Todos os nova-iorquinos dos anos 50 se lembram do caso Capeman nos jornais. Eu encontro a alma da peça não em sua roupagem porto-riquenha, mas na sua evocação da época. No tom do doo-wop (dos quartetos negros dos anos 40 e 50), captura-se, com sentimento, um momento agora mais vivo na lembrança dos cinqüentenários – como Paul Simon – que vêem seu tempo de juventude transformando-se de vida em mito. Mesmo que seja feito por um nome familiar, o trabalho é original e arriscado. E, numa década de obras imbecis na Broadway, os pecados de *The Capeman* parecem virtudes.

NOTAS

Clássicos que Parecem Compostos Ontem

Cassandra Wilson, a diva do jazz dos anos 90, e o pianista Jacky Terrasson renovam *standards* no CD *Rendez-Vous*. Por Carlos Calado

Para um músico de jazz, gravar um disco com canções de Gershwin, Hammerstein e Johnny Mercer equivale, no caso de um sambista, a revisitar clássicos de Cartola, Nélson Cavaquinho ou Donga. Em ambos os casos, a qualidade do repertório está praticamente garantida. Porém, o que diferencia o jazzista de outro músico qualquer é sua capacidade de retrabalhar esse material sonoro, fazendo-o soar novo, até mesmo inusitado.

É o que acontece em *Rendez-Vous* (Blue Note/EMI), álbum que resultou do encontro da cantora norte-americana Cassandra Wilson, incontestável diva do jazz nos anos 90, com o pianista e compositor franco-alemão Jacky Terrasson, um dos músicos mais talentosos do gênero revelados nos últimos anos. O disco não deixa de ser uma coleção de velhos *standards*, mas a originalidade das versões criadas pela dupla faz quase esquecer esse clichê.

Curiosamente, a parceria não nasceu por iniciativa da cantora e do pianista. A idéia foi de Bruce Lundvall, o chefão do selo jazzístico Blue Note, que sugeriu a gravação, pressentindo afinidades entre Cassandra e Terrasson. Em termos musicais, trata-se de um encontro de almas gêmeas: os dois jazzistas não abrem mão de certo ecletismo e muita liberdade calcada no improviso.

Old Devil Moon, a primeira faixa, já insinua o que espera o ouvinte. A voz grave e sensual de Cassandra esboça, junto com o piano divagante de Terrasson, uma atmosfera suave e misteriosa. O arranjo prima pela simplicidade: incluindo a percussão de Mino Cinelu e o baixo acústico de Lonnie Plaxico, nada soa excessivo ou redundante. Quem não conhece a canção de E.Y. Harburg e Burton Lane, já gravada antes por cantores como Frank Sinatra, Ella Fitzgerald ou Mel Tormé, jamais poderá imaginar que ela foi criada para um musical, há exatos 40 anos.

Algo semelhante acontece em *Tennessee Waltz* (Stewart e King), uma canção de 1948, que já foi interpretada tanto pelo *soulman* Sam Cooke como por inúmeros cantores de música country. Na voz de Cassandra, ela se transforma em um melancólico blues, colorido por um piano elétrico que, dedilhado por Terrasson, jamais compromete o caráter acústico da gravação. Essa proeza é repetida pelo jazzista na suingada versão de *Chan's Song* (tema instrumental de Herbie Hancock, incluído na trilha do filme *Round Midnight*, de Bertrand Tavernier). Terrasson alterna o teclado elétrico com o piano acústico sem provocar choques sonoros ou estéticos.

Não menos que surpreendente é a versão da jurássica *Tea For Two* — canção de Irving Caesar e Vincent Youmans, escrita para o musical *No, No, Nanette* (1925), que acabou rendendo um filme homônimo estrelado por Doris Day, em 1952. Usando uma levada *funky*, reforçada pelos vocais quase sussurrados de Cassandra, Terrasson forjou uma canção deliciosa, que parece ter sido composta ontem.

Mais jazzística, as versões de *My Ship* (Gershwin e Weill) e *Remember You* (Mercer e Schertzinger) lembram um pouco as interpretações de Cassandra no excelente *Blue Skies* (de 1989), único disco que dedicara integralmente aos *standards* até hoje. Comparálo com *Rendez-Vous* revela que as promessas daquele trabalho foram plenamente superadas. Contando com músicos jovens do nível de Cassandra Wilson e Jack Terrasson, o jazz se mostra muito bem preparado para encarar seu segundo século de vida.

Adeptos de um certo ecletismo e da liberdade de improviso, Terrasson e Cassandra (à direita) revelam-se almas gêmeas do jazz

FOTO DIVULGAÇÃO

Mercado à francesa

Feira de música em Cannes atrai indústria fonográfica

Logotipo do MIDEM-98: as maiores cifras musicais e numéricas

Profissionais da música e do disco invadem o Palais des Festivals, em Cannes, sul da França, do dia 18 ao 22. O MIDEM-98 é dirigido à indústria fonográfica mundial para negociações, acordos, promoções artísticas e novos lançamentos. Selos e editoras internacionais definem tendências e a sorte de novos talentos. Não há exagero em dizer que essa é a maior e mais disputada feira de música no mundo. Algumas cifras: 9.551 profissionais, 3.885 associações, 1.901 exposições, 21 conferências e debates, 83 países, 172 grupos e DJ's, 1.039 artistas. A exposição fica aberta ao público mediante ingresso. Informações pelo tel. (0033-1) 41 90 44 60 ou pelo fax (0033-1) 41 90 44 50.

Miss Brasil

A regente Lígia Amadio é aplaudida e premiada no Japão

Amadio sobe ao *podium*: demarcação de território

Para ela, profissão não tem gênero – mesmo as de predominância masculina. Engenheira pela Escola Politécnica da USP, Lígia Amadio trocou as fábricas pela direção de orquestra. Hoje, com 33 anos e sólida formação musical, a maestrina brasileira é uma das mais promissoras revelações da regência sinfônica no mundo. A carreira internacional já se consolidou, com experiências de *podium* na Alemanha, Itália, Hungria, Estados Unidos, Áustria, Cuba, República Tcheca, Rússia e Venezuela. Há um ano regente-titular da Orquestra Sinfônica Nacional da Universidade Federal Fluminense (eleita por unanimidade), acaba de ser premiada com Menção Honrosa na 11ª edição trienal do Concurso Internacional de Regência de Tóquio. Lígia, que surpreendeu o júri e a orquestra regendo de cor *Jeu des Cartes*, de Stravinsky, foi a única representante feminina das Américas a chegar às finais. Para as primeiras eliminatórias, concorreram 177 candidatos de 37 países.

Dançando com o inimigo

O jazz *made in Cuba* chega a Nova York, com destaque para Chucho Valdés e Changuito

Disciplina de seis horas diárias de ensaio, muito estudo teórico e respeito à sagrada tradição de tambores africanos: ingredientes que produziram, em Cuba, uma geração de músicos que assombra o mundo — Estados Unidos incluídos. Neste mês, alguns dos maiores representantes da música cubana ingressam no palácio cultural nº 1 do país, a instituição Jazz At Lincoln Center. O núcleo oficial da música afro-americana dirigido por Winton Marsallis curva-se à excelência dos jazzistas cubanos. O painel de quatro concertos tem início nos dias 15 e 16 com dois recitais-solo de um dos maiores pianistas de jazz da atualidade, o gigante Jesús *Chucho* Valdés. Aos 50 anos de idade e co-fundador da histórica banda Irakere, *Chucho* — um declarado filho de Obatalá — se sai bem em Debussy, nos *standards* do jazz ou no *son* cubano. E pode fazer dançar, em La Habana, milhares de jovens embriagados. Não é preciso apressar-se para os ingressos: os shows de Valdés no J@LC estão esgotados desde novembro. Nos dias 22 e 24, o Lincoln Center oferece uma *jazz jam* intitulada *Cuba: Where The Rhythm is Hot* (Cuba: Onde o Ritmo é Quente). Entre os veteranos, o lendário Changuito, na percussão, vem confirmar a máxima de Chucho: *"La diferencia está en el ritmo"*.

Changuito: percussão veterana e ritual

A educação pelo jazz

Pau Brasil ensaia para o Grammy em encontro mundial

Grupo Pau Brasil: jazz premiado pelo disco *Babel*

Durante quatro dias e quatro noites (de 7 a 10), o Hotel Marriott de Nova York sedia a 25ª Convenção Internacional de Educadores do Jazz. É considerada a grande *jam session* no gênero. *Experts* do jazz de várias partes do mundo e todo tipo de atuação (músicos, produtores, jornalistas, acadêmicos) dividem palestras, workshops e concertos. O Pau Brasil – que disputa o Grammy-98 na categoria *Jazz* com Oscar Peterson, John Patitucci, Joe Lovano e outros dezenas de nomes – é o grupo brasileiro convidado para a edição deste ano. Com Rodolfo Stroeter no baixo, Teco Cardoso no sax, Lelo Nazário no piano, Zé Eduardo Nazário na percussão e Marlui Miranda nos vocais, a banda tem concerto agendado para a mesma noite em que sobem ao palco a McGill University Jazz Orchestra e a alemã NDR Big Band.

FOTOS REPRODUÇÃO / DIVULGAÇÃO / PAULO DUQUE ESTRADA / GAL OPPIDO

Depois das megalivrarias, é a vez dos *music-halls*

Na onda das megalivrarias que assolou São Paulo nos últimos tempos, começam a se multiplicar agora as *music-halls*, lojas enormes especializadas em CDs e em toda a parafernália tecnológica que compõe os suportes para consumo da música atualmente. Somente no mês passado foram duas inaugurações. A Saraiva, pioneira das *megastores*, abriu sua primeira loja voltada exclusivamente para a música. São 1.500 m², em três andares, no Shopping Eldorado, no lugar do antigo Resumo da Ópera, tel. (011) 870-1770. A outra nova loja é a Mirage Music Entertainment, que promete, além dos últimos lançamentos do mercado, trabalhar com catálogos e importados. A Mirage fica na Rua Iguatemi, 244, tel. (011) 883-4055

Prelúdio a Chopin
Mikhail Pletnev impõe sofisticação

Não é nada fácil ser elegante tocando Chopin. Por razões técnicas e por razões expressivas. O primeiro grande desafio é atravessar passagens virtuosísticas sem soar como se estivesse carregando um piano nas costas. O segundo é fruir pelo temperamento passional sem resultar *kitsch*. Mikhail Pletnev – com uma discografia respeitável pelo selo russo Melodya – estréia na Deutsche Grammophon interpretando Frédéric Chopin. É um marco da literatura pianística (destaque para duas pièces de résistance – a *Fantasia em Fá menor* e a *Sonata em Si menor*). Descendente da tradição russa de Rachmaninov e premiado, há 20 anos, no Concurso Tchaikovsky de Moscou, Pletnev é um virtuose, mas não um estilista. Com sua ampla visão de música (desde 1990 é regente-titular da Orquestra Nacional da Rússia), trouxe para o piano de Chopin sua experiência pessoal em Bach, Mozart, Schubert e Debussy – atributos sonoros e expressivos raros nesse repertório. Esse não é um Chopin vulgar. Pletnev mesmo declara: "Toco para um ouvinte ideal". – Regina Porto

O sotaque dos pampas
Vitor Ramil volta às origens do *payador*

Ramilonga: A Estética do Frio é o quinto disco do gaúcho Vitor Ramil. E o primeiro inteiramente dedicado à milonga – o gênero que melhor expressa a sensibilidade, as paisagens e a planície dos pampas. Ramil, compositor e letrista, está no seu elemento. Essa é uma música de natureza poética melancólica, climatizada no recolhimento forçado e mobilizador do frio sulista. Sua origem incerta – defendida por gaúchos e uruguaios – talvez seja medieval portuguesa (*melos longa*). O álbum pede para ser absorvido aos poucos: exige o tempo do estranhamento. Nos poetas João da Cunha Vargas, Juca Ruivo e Fernando Pessoa, Ramil encontrou a concisão que buscava para traduzir o sotaque, de alma e texto, do Rio Grande do Sul – território de condição histórica, geográfica e cultural muito particular, o triângulo Brasil–Uruguai–Argentina. O milongueiro é um herdeiro do *payador*, poeta que improvisava sobre música de acento oriental. Isso justifica a sitar e as tablas presentes no disco. Mas é no dueto com o baixista Nico Assumpção que encontramos a voz de Ramil em uma das mais belas faixas do disco. – RP

Culto afro-cubano
Paquito D'Rivera estréia na música de câmara

Em 1990, no histórico *live concert* da United Nation Orchestra no Royal Festival Hall de Londres, Dizzy Gillespie introduziu um dos maiores clarinetistas vivos: Paquito D'Rivera, no solo de *Seresta*, de H. Levy, com o pianista Danilo Perez. Foi o início de uma carreira mundial. A cidadania esquizofrênica de cubano exilado em Miami certamente afetou sua carreira, muitas vezes desigual. Mas no sax ou no clarinete, seja o gênero que for, não há o que se discutir quanto ao seu talento (prêmio Grammy–97 na categoria *Latin Jazz*). Rivera chega agora à música de câmara. Nenhum instrumentista de concerto ignora o que seja esse desafio. Em duos e trios – com o pianista uruguaio Pablo Zinger e o cellista brasileiro Gustavo Tavares – *Chamber Music from the South* registra peças pouco divulgadas de autores sul-americanos, como Piazzola, Villa-Lobos e Lacerda. O disco, gravado no Rio e lançado pela Mix House, é uma supresa de repertório e intérpretes. Esse é um álbum que clarinetistas de todos os gêneros vão cultuar. – RP

A arqueologia da voz
Vocalises de M. Monk dão poesia à paisagem

Para Meredith Monk, a voz é, por si, uma linguagem. Formada na tradição européia, herdeira da tradição *maverick* americana, essa Ofélia frágil e moderna é um dos mais expressivos nomes da arte contemporânea – cantora, compositora, atriz, dançarina e coreógrafa, realizadora de filmes e vídeos, diretora de cena, artista multimídia. Sua música (voz-solo, conjunto *a cappella* e piano) reconstrói sonhos ancestrais. A semântica importa pouco diante da força direta da emissão vocal – inintelígivel do ponto de vista da razão, penetrante em sua dimensão espiritual. Seu último disco, *Volcano Songs* (ECM/BMG), explora os mesmos territórios sombrios e luminosos de trabalhos anteriores – *Dolmen Music*, inspirado em um monumento pré-histórico; *Songs from the Hill*, reflexões vocais sobre a paisagem do New Mexico; *Facing North*, sobre o Ártico; e a ópera *Atlas*, um tributo pessoal à geografia do mundo em 30 palavras. Tendo o vulcão como imagem de morte e destruição, renascimento e fertilidade, Monk usa a música como metáfora – a busca da unidade perdida. – RP

FOTOS REPRODUÇÃO

UMA EXPLOSÃO CRISTALINA

Na turnê *Pop Mart*, que chega ao Brasil no final do mês, o grupo irlandês U2 mantém o brilho musical em meio à parafernália tecnológica de última geração

Por Ricardo Browne

O vocalista Bono Vox, (acima), comanda o show do U2 na turnê Pop Mart, que funciona como um painel da evolução musical da banda, costurado pelas músicas do seu mais recente disco, *Pop*

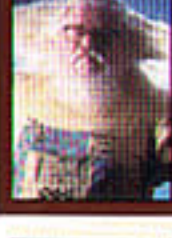
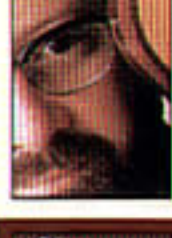
FOTO STEPHANE/GAMMA

Esqueça o que você já viu em termos de tecnologia de shows. Na turnê Pop Mart, que chega ao Brasil no finalzinho de janeiro para uma apresentação no Rio de Janeiro (28/01) e duas em São Paulo (dias 31/01 e 1º/02), o U2 apresenta o melhor no gênero, deixando para trás a produção de todos os outros astros estrangeiros que já passaram por terras brasileiras. Não sobra para ninguém: nem para Michael Jackson com seus efeitos especiais, nem para as luzes de Madonna e, muito menos, para o "lança-chamas" dos Rolling Stones. E, mesmo com todo o aparato tecnológico, a banda consegue ser a grande atração do espetáculo, que já é um marco no cenário da música pop internacional.

É bom esclarecer que não se trata de um show só do disco *Pop*. Não. Na verdade, Pop Mart é uma grande retrospectiva, cujo roteiro é costurado com nove músicas desse disco mais recente, intercaladas com uma espécie de painel da produção da banda desde o primeiro lançamento, *Boy* (1980). O repertório é feito sob medida para os fãs. Estão no mesmo palco, convivendo pacificamente, a moderna sonoridade eletrônica de *Pop* e várias músicas antigas, com seus arranjos originais. Entre os *hits* consagrados ao longo da carreira, estão *I Will Folow, Even Better Than the Real Thing, I Still Haven't Found What I'm Looking For* e *Pride (In The Name of Love)*, cujo refrão costuma ser acompanhado pelo público, num dos momentos mais bonitos do show. Ao todo, são quase duas horas de apresentação, com mais de vinte músicas, numa mistura bem feita que mostra ao público um pouco da evolução sonora do grupo.

O uso eficiente de toneladas de equipamento de iluminação e de som e de um supertelão de cristal líquido, com 700 metros quadrados, permite ao espectador, em qualquer ponto da platéia, acompanhar todos os detalhes do que acontece no palco, com som e imagens perfeitos. Assim, o U2 mostra que equipamentos e imagens podem ser utilizados a seu favor, sem precisar forçar a barra com efeitos especiais. A idéia é conduzir o público para sua música, bem-feita e cristalina. Isso é ser *pop*.

O palco já é uma atração à parte. O visual é um dos mais extravagantes já concebidos para shows, com uma área retangular gigantesca e uma passarela que vai até o meio da platéia. No fundo, um telão, que parece uma enorme parede quase transparente, com as inscrições "Pop Mart" em vermelho. O supertelão é recortado por um arco amarelo com um barril laranja bem no meio, como se fosse o símbolo do Mac Donald's aleijado, sem uma perninha. Ao lado, um gigantesco limão verde e uma torre, que faz o conjunto parecer uma azeitona espetada num palito. Mas essa estranha impressão do palco se desfaz quando escurece e começa o show...

Embalados ao som de *Mofo*, a banda entra em cena liderada por Bono Vox, vestindo roupão de lutador de boxe sobre uma camisa com estampa de músculos. É o começo de uma sucessão de ótimas surpresas. Uma delas acontece já no finalzinho do show, quando o limão do cenário se transforma numa espécie de globo prateado de discoteca. Lentamente, ao som de *Lemon*, ele rola até o meio do palco. Ali, com muita fumaça e luzes estroboscópicas, a grande esfera se abre ao meio e, por uma escada, descem os quatro integrantes do U2, ao som dos primeiros acordes de *Discothèque*. Quanto às outras surpresas, não dá para contar. Tem de assistir.

A Música de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Regina Porto

	INTÉRPRETE	PROGRAMA	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
LÍRICA E CONCERTO	A soprano **Angela Gheorghiu** *(foto)* contracena com Viktoria Loukianetz, Isabelle Cals, Ramon Vargas, Vladimir Grishko, Alexandru Agache. Coro e Orquestra da Ópera Nacional de Paris sob direção de James Conlon. Montagem de Jonathan Miller.	*La Traviatá*, ópera em 3 atos de Giuseppe Verdi sobre libreto de Francesco Maria Piave, inspirado no romance *A Dama das Camélias*, de Alexandre Dumas Filho, sobre uma personagem real. A célebre cortesã Alphonsine Plessis, que morreu tuberculosa, transformou-se em Marguerite Gauthier na literatura, e Violetta Valéry na ópera.	Opéra-Bastille. 120, rue de Lyon, Place de la Bastille, Paris. Tel. (0033-1) 44 73 13 99.	Dias 1, 5, 7 e 10, às 20h30. Preços a confirmar.	A soprano romena – par do tenor Roberto Alagna na vida e no palco –, quando protagonizou *La Traviata* em 1994, foi reconhecida pelo maestro Georg Solti como a melhor voz e tessitura dramática para o papel de Violeta.	*La Traviata* prefigura o verismo: pouca ornamentação no *bel canto* e força ariosa nos recitativos. A projeção dramática da personagem é contrastante em duas árias – seu hino à vida no 1º ato (*Sempre libera*) e sua renúncia trágica no 3º ato (*Addio del passato bei sogni ridenti*).	Marco da arquitetura moderna, o prédio da Ópera da Bastilha foi inaugurado em 1989. O imenso e transparente espaço projetado por Carlos Bott merece visitação à parte. Para um jantar nos arredores, experimente o *Restaurant Les Grandes Marches*, na Place de la Bastille.
	O pianista norueguês **Leif Ove Andsnes** *(foto)*, 28, apresenta-se em duo com o violinista alemão Christian Tetzlaff. Andsnes, Grande Prêmio Grieg de 1990, e um dos novos talentos que mais têm atraído a crítica mundial, define-se como "o óvni que veio do frio".	Um percurso do classicismo ao romantismo escandinavo e o nacionalismo húngaro atonal: *Sonata em lá maior*, K.526, de Wolfgang Amadeus Mozart; *Terceira Sonata em dó menor*, op. 45, de Edvard Grieg; e *Primeira Sonata*, de Béla Bartók.	Auditório do Louvre, Paris.	Dia 7, às 20h. Ingressos entre 90 F e 135 F.	O repertório de Leif Ove Andsnes – solista, camerístico ou concertante – não visa ao grande público. O recital reafirma o encontro desses dois talentosos solistas, selado anteriormente em disco com obras de Janácek, Debussy, Ravel e Nielsen.	Introspectivo e dramático, Andsnes é descendente indireto da escola russa de piano: foi influenciado por Sviatoslav Richter. Tetzlaff, que estreou na cena internacional com o Concerto de Schoenberg, é um violinista exuberante em seu Stradivarius de 1713.	O restaurante *Le Grand Louvre*, no centro da pirâmide do museu, oferece cozinha do sudoeste da França. Ambiente agradável, com salão e terraços ideais para qualquer ocasião – um almoço, um jantar, um coquetel ou um café informal, a mania parisiense.
	O maestro austríaco **Nikolaus Harnoncourt** *(foto)* – conhecido por seu trabalho de interpretação histórica à frente do Concentus Musicus Wien – rege um conjunto sinfônico moderno: a Orquestra Real Concertgebouw, de Amsterdam.	Abertura *Die Zaubernarfe*, D. 644, de Franz Schubert; Sinfonia em Sol menor, K. 550, de Wolfgang Amadeus Mozart; Sinfonia em Si menor, *Inacabada*, D. 759, de Franz Schubert.	Grande Sala do Concertgebouw – região central, Amsterdam. Tel. (0031-20) 671-8345.	Dia 29, às 20h15. Preços a confirmar.	A renomada Orquestra do Concertgebouw, completa 110 anos de fundação em 1998, numa sala de acústica perfeita. Nikolaus Harnoncourt é convidado veterano da orquestra em concertos ao vivo e gravações de estúdio.	Harnoncourt dedica-se cada vez mais ao classicismo e romantismo, que interpreta com critérios de veracidade histórica. Em Mozart, obtém maior precisão de staccato. Embora possa ser considerado "frio" no repertório romântico, sua leitura revela passagens jamais notadas.	O Hotel Concert Inn localiza-se nas proximidades do Concertgebouw – De Lairessestraat 11. Tel. (0031-20) 305-7272, região central de Amsterdam. É possível ir a pé ao Museu Van Gogh para apreciar de perto seus girassóis.
	Yo-Yo Ma *(foto)*, o cellista chino-franco-americano da escola de Leonard Rose e que marcou sua carreira com grandes parcerias musicais, apresenta-se pela primeira vez em recital-solo. Um desafio, mesmo para esse músico oito vezes premiado pelo Grammy.	Yo-Yo Ma faz o lançamento mundial em disco da integral das seis *Suítes para Violoncelo*, de Bach – duas horas de música que ele mesmo levou à linguagem do cinema. Redescoberta em 1825 como "estudo de técnica" (Schumann chegou a compor uma harmonia de acompanhamento), essa obra sem paralelos na história foi resgatada à sua grandeza no século 20 por Pablo Casals.	Théâtre des Champs-Elysées. 15, avenue Montaigne, Paris.	Dias 26 e 27 às 20h30. Ingressos entre 60 F e 290 F.	As *Suítes* são o desafio de todo cellista, que sempre corre risco de ser comparado a duas versões magistrais: a do próprio Casals e a de Anner Bylsma no violoncelo barroco. Rostropovich só ousou gravá-las aos 70 anos. A investida gera expectativa.	A textura aparentemente simples de cada uma das seis *Suítes* esconde uma polifonia só ouvida se o intérprete souber fazer soar várias vozes na linha melódica. Exige técnica irretocável, e máximo poder de expressividade *cantabile*.	No topo do Théâtre des Champs-Elysées, o restaurante *Main Blanche* oferece cozinha refinada com uma vista privilegiada da cidade de Paris. A consumação pode variar entre 500 F e 600 F por pessoa.
	Orquestra Filarmônica de Nova York sob direção de Leonard Slatkin, regente-titular da Sinfônica de Saint Louis desde 1979. Soprano, **Kathleen Battle** *(foto)*.	Na primeira parte, a *Sinfonia nº 31, "Paris"*, de Wolfgang Amadeus Mozart, e algumas de suas árias para soprano (destaque para *Ruhe sanft*, de *Zaïde*). A segunda parte apresenta compositores americanos deste século – de Leonard Bernstein, *Facsimile*; e, de Corigliano, *Fantasia on na Ostinato*.	Avery Fisher Hall, Lincoln Center. 10 Lincoln Center Plaza, Nova York.	Dias 15, 17 e 20 às 20h. Ingressos entre US$ 16 e US$ 70.	A orquestra vale o peso histórico de seus diretores musicais: Mahler, Furtwängler, Toscanini, Walter, Boulez, e, desde 1991, Kurt Masur. A batuta de Slatkin enfrenta um som encorpado. E Battle, diva aos 50 anos, é uma boa surpresa em Mozart.	As atenções estarão voltadas para Kathleen Battle, sobretudo na ária da ópera que Mozart deixou inacabada e que ficou conhecida, posteriormente, como *Zaïde*. Em Bernstein e Corigliano, um encontro com a estética rapsódica da música americana.	Kurt Masur e a Filarmônica de NY reservam, para a temporada, 28 ensaios abertos. O público pode assistir aos trabalhos da orquestra, com início às 9h45, mediante reserva antecipada. Os ingressos custam US$ 10 e as informações são obtidas pelo tel. (001-212) 875-5656.
POPULAR	O cantor e pianista norte-americano **Michael Feinstein** *(foto)*, embaixador de clássicos da canção americana – Berlin, Kern, Porter –, é um dos maiores *experts* da mais lendária e festejada parceria do século: os irmãos George e Ira Gershwin.	Repertório do seu 15º álbum em onze anos de carreira: *Nice Work If You Can Get It*. Temas clássicos dos irmãos Gershwin compostos entre 1918 e 1946 – musicais, comédia, peças de *entertainment* e canções que ajudaram o mundo a imaginar a paisagem nova-iorquina e a mística da América.	Alexander W. Dreyfoos, Jr. Concert Hall – Kravis Center. 701 Okeechobee Boulevard, West Palm Beach. Tel. (001-561) 800-572-8471.	Dia 27, às 20h. Ingressos de US$ 20 a US$ 40.	A *Era Gershwin* dos anos 20 passou, mas não o seu charme. Repertório perfeito para um começo de ano: 1998 comemora o centenário de nascimento de George Gershwin, com aura de romance e algo de *american dream*.	A mesma sofisticação e o apelo irresistível de clássicos conhecidos como *Someone To Watch Over Me* e *They Can't Take That Away From Me* estão em seis canções inéditas de George & Ira. *Ask Me Again* e *Somebody Stole My Heart Away* acabam de se tornar inesquecíveis.	Compre o disco. *Nice Work If You Can Get It* (lançamento Virgin), gravado nos antológicos Capitol Studios e Parmount Pictures Studio M, é primoroso na orquestração de Don Sebesky e tem o cuidado de reproduzir alguns arranjos originais de Robert Russell Beneett.
	Hermeto Pascoal *(foto)* é o mestre de cerimônias do projeto *Hermeto e os Novos Compositores*. Em 14 sessões, introduz Zelito Medeiros, Adriano Giffoni, Leandro Braga & Bororó, Duofel, Toninho Ferragutti & Roberto Sion e Guinga.	Ritmos e timbres da música instrumental brasileira, na visão livre e universal de Hermeto. Samba, choro, maracatus, baião, valsa e todo o imaginário nativo fazem fusão com o pop, o erudito e o jazz. *Performances* de Hermeto na abertura e no encerramento do ciclo.	Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil – R. 1º de Março, 66, região central, Rio de Janeiro.	Todas as terças, a partir do dia 6, às 12h30 e às 18h30. Ingressos a R$ 6.	A generosidade musical de Hermeto é famosa. Os compositores e instrumentistas apadrinhados por ele (alguns desconhecidos), chegam com atestado prévio de boa música: o ouvido absoluto de Hermeto não se engana.	O imprevisível está no ar quando Hermeto entra em palco. Espere por momentos líricos, explosivos e, sobretudo, sem rótulo. Na mente multifônica desse Cage alagoano, tudo o que soa é música. A acústica do CCBB é apenas o instrumento.	Aprazível Sabor, o mais novo restaurante de Santa Teresa, completa o programa: culinária francesa com simplicidade de cozinha mineira, no bairro preferido de músicos, artistas plásticos e alternativos.
	Grupo Arranco de Varsóvia – Velha Guarda da Mangueira & Nelson Sargento – Elton Medeiros & Quarteto Acontece – Grupo de câmara com Lilian Barreto, Carol Saboya, Henrique Cazes, Alceu Reis, Cristiano Alves e Toninho Carrasqueira. Projeto de Lilian Barreto e coordenação musical de **Henrique Cazes** *(foto)*.	*O Mundo é Um Moinho* – homenagem a Cartola, que em 1998 completaria 80 anos. São quatro espetáculos: *Tempos Idos/Amigos* (os primeiros sucessos), *Verde Que Te Quero Rosa* (o samba-enredo e a exaltação), *Cartola Acontece* (a redescoberta nos anos 60) e *Cartola de Casaca* (arranjos camerísticos).	Teatro II do Centro Cultural Banco do Brasil – R. 1º de Março, 66, região central, Rio de Janeiro.	De 8 a 11, de 15 a 18, de 22 a 25 e de 29 a 1º /fev, às 18h30. Ingressos a R$ 6.	Cartola, homem de pouca instrução, escreveu temas imortais que Drummond admirou, Stokowski reconheceu e a Mangueira toda cantou. *"Eu não fabrico sambas"*, dizia (mas vendeu muitos). Sua obra resume a essência do samba autêntico de preto, cultuado até hoje.	A inspiração melódica e harmônica de Cartola foi tão refinada que admite leituras e releituras, sem perder o tom verde-e-rosa. O tributo a Cartola encerra com as *Suítes I* e *II*, do compositor erudito Ronaldo Miranda, sobre temas do mestre popular.	Atravessando as ruelas que saem da R. 1º de Março, você encontra em botecos lotados e comprimidos os melhores bolinhos de bacalhau e mandioca. O ruído excessivo da freqüência que desce o morro dá simpatia ao ambiente. Mais Cartola, impossível.
	O Grêmio Recreativo Cultural Escola de Samba **Vai-Vai** *(foto)* aquece a bateria, as 25 alas, baluartes do samba e cinco mil ou seis mil pessoas (freqüentadores incluídos) para o Carnaval-98. Foi fundada em 1930 e faz aniversário no dia 1º de janeiro.	Ensaios públicos da comunidade alvi-negra: a Vai-Vai é a única sem quadra fechada. *"Banzai! Vai-Vai!"* é o tema do carnavalesco Chico Spinosa. Thobias puxa o samba-enredo vencedor, de autoria de Afonsinho, Zé Carlinhos e Zeca.	R. São Vicente com Praça 14 Bis, Bexiga, em São Paulo.	Todos os domingos, das 19h às 23h. Ingressos a R$ 1.	A Vai-Vai é uma das escolas mais antigas e ficou conhecida pela "Bateria Nota Dez". Sua grande alegoria é estar sitiada no centro da cidade. Na geografia de São Paulo, isso faz diferença – para os freqüentadores e para o samba.	*Banzai!*, em japonês, significa Boa Sorte!. O enredo de 98 mostra prós e contras da vida globalizada: *"Entre tantos guerreiros, shoguns e arqueiros, divaguei/ Teatro e cultura, saquê que loucura/ Este é o império que criei"*	Depois de quatro horas de samba no coração no Bexiga, só resta procurar uma cantina italiana ou um restaurante japonês. Você está em São Paulo.
	Lenine *(foto)* – cantor, compositor, guitarrista acústico e o vértice da música pernambucana, o inventor da MPB *high-tech*. Pantico Rocha na bateria, Marco Lobo na percussão, Pedro Sá na guitarra, Rodrigo Bartolo no baixo e Leandro Verdeal nos teclados e *samplers*.	Show da turnê de lançamento nacional do disco *O Dia Em Que Faremos Contato*, que já passou por Recife, Rio e São Paulo. 14 faixas assinadas por Lenine e parceiros (Queiroga, Aragão, P.C.Pinheiro, Falcão, Bráulio, Moska e mais), com dois *hits* já consagrados: *A Ponte* e *Hoje Eu Quero Sair Só*.	Teatro Nacional de Brasília.	Dia 31, às 20h. Ingressos a R$ 8.	Curva radical na história da MPB. Dividido entre o Pernambuco e o mundo, e há muitos graus afastado da palavra e dos sons da inocência, Lenine conseguiu a síntese mais avançada de tudo o que tem sido experimentado desde a Tropicália.	Essa música não esconde o jogo: texto sem subtextos, remelexo e desassossego juntos, levadas pesadas e máquina eletrônica que se devoram. Não se furte ao impacto de *Candeeiro Encantado*, *Fere Rente* e *Que Baque é Esse?* Não resista ao samba-maracatu planetário.	Garanta o seu exemplar entre os milhares de álbuns importados pelo Japão desde outubro. O disco anterior de Lenine, o desaparecido *Olho de Peixe*, parceria com o percussionista Marco Suzano que também rendeu muitos shows no exterior, será relançado em abril.

FOTOS DIVULGAÇÃO / FOTO LENINE: FLÁVIO COLKER / REPRODUÇÃO

68 = 98

A Maioridade Adiada do Teatro Brasileiro

Em cartaz 30 anos depois, *O Rei da Vela*, *Navalha na Carne* e *Santidade*, marcos da dramaturgia nacional, levantam questões sobre uma brilhante história interrompida

Por Sérgio de Carvalho

Trinta anos atrás, o teatro brasileiro vivia um momento privilegiado. Entre os anos de 67 e 69, algumas das obras mais marcantes da nossa história teatral eram produzidas e discutidas. Quando se pensa na repercussão social mais ampla que o teatro tinha na época, é comum se afirmar que os anos posteriores representaram uma descontinuidade: alguma coisa foi deixada para trás. Principalmente quanto a nossa produção dramatúrgica. Mas será que isso é verdade? E se é: por que isso aconteceu? Por uma coincidência significativa, três obras desse período podem ser vistas atualmente. O filme sobre *O Rei da Vela*, de Zé Celso, feito com base na sua encenação do texto de Oswald de Andrade. O espetáculo *Santidade*, em que o diretor Fauzi Arap conseguiu fazer enfim estrear a peça de José Vicente, proibida durante décadas. E *Navalha na Carne*, de Plínio Marcos, que não encontra sua melhor expressão no filme de Neville de Almeida.

Até pelo distanciamento histórico que contém, são obras nas quais se sente uma vitalidade e um sentimento de uma época em que o teatro brasileiro parecia ter consciência de que atingia algumas sínteses incomuns na história. Entre as conquistas técnicas da década anterior (devidas aos estrangeiros que vieram ao TBC) e o espírito buliçoso daqueles anos, entre interesses estéticos e políti-

FOTO ARQUIVO MULTIMEIOS – DIVISÃO DE PESQUISA/IDART – CCSP

Cena da montagem de *O Rei da Vela*, em 1967, com o grupo Oficina. Cenário de Hélio Eichbauer

Realidade Proibida

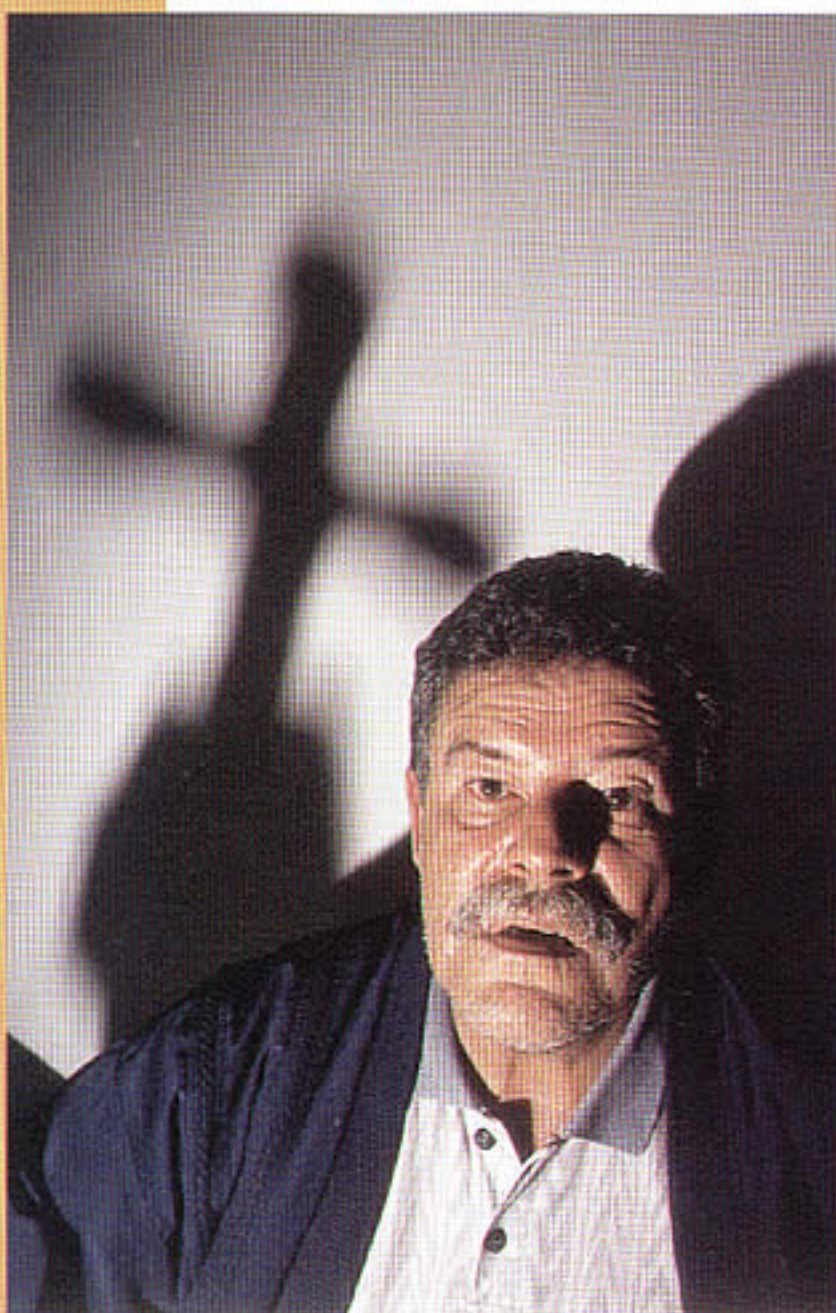
Depoimento de José Vicente, autor de *Santidade*, a Daniela Rocha

Quando escrevi *Santidade*, minha primeira peça, tinha 22 anos e havia acabado de sair do seminário católico de Guaxupé, em Minas Gerais. Era um sistema hipócrita, farisaico. Via, de fora, como por trás das paredes da igreja existia a verdadeira face da corrupção. *Santidade* foi proibida porque denunciava, por meio de seus personagens, a realidade crua e a prostituição da igreja de Jesus Cristo. A verdadeira igreja se vendeu por dinheiro, se prostituiu. Ela vendeu até os valores religiosos e morais para as seitas.

Por causa dessas denúncias que a peça *Santidade* tinha, o presidente Costa e Silva, que representava o *establishment*, a sociedade corrupta da época, foi à TV para censurar a montagem e distribuiu cópias do texto para a imprensa. Minha peça foi a mais censurada da época porque mostrava o problema da igreja, a prostituição masculina e a marginalidade. Santidade é um teatro cru, que pode ser comparado a outras peças proibidas, como *A Barrela*, do Plínio Marcos. Eram peças que denunciavam a realidade. O meu trabalho, assim como o trabalho de Zé Celso e o de Plínio Marcos, nunca foi comercial. Cada um de nós tinha sua linha.

O Zé Celso tinha uma estética mais *hippie*, que pregava a liberdade, a fraternidade, o sexo livre, tendo como referência um mundo onírico, não ligado à realidade, à estética das sensações provocadas pelo LSD, mescalina, haxixe, maconha, que eram drogas usadas por muitos artistas na época. O Plínio Marcos tinha a estética anarquista, de defesa da esquerda e dos marginalizados. Eu optei pela via cristã. Até hoje tenho uma posição crítica à igreja, mas me assumo como cristão. Minha posição como artista é antidrogas porque enfoco a realidade nua e concreta.

Por isso fiquei suscetível à censura. A censura acontece para impedir as pessoas de enxergar a realidade. E ela continua vigorando até hoje. O que nós assistimos na época continua a existir, mas sem ser mencionado. Hoje a censura não se dá publicamente, ela é subliminar. Há trinta anos havia uma vantagem. Quando algo era proibido, a explicação era a existência da censura. Hoje, a censura continua vigorando, mas não é mencionada. Quando se fala: "Eu estou sendo vítima da censura", ninguém acredita. Mas a xaropada da classe média mostrada nas novelas continua. É uma lavagem cerebral, continuamos em um país subdesenvolvido e com pessoas sem informação.

Mário Bartolotto e Antonio de Andrade (acima) em cena de *Santidade*, de José Vicente (abaixo). Segundo o autor, a peça denuncia a realidade crua e a prostituição da igreja, por isso foi proibida por Costa e Silva, "representante da sociedade corrupta da época"

cos do momento, entre as formas da escrita dramatúrgica e as reformas da encenação moderna.

Mais importante do que tudo, elas evocam um período em que o teatro não estava na retaguarda das outras artes (como de praxe), mas ao lado de toda a cultura brasileira na reflexão sobre a experiência contemporânea do país. Talvez tenham sido os últimos anos em que o Brasil foi o principal foco de interesse das pessoas que atuam em teatro. Os últimos anos em que se teve a impressão de que a nossa dramaturgia se ergueria, de uma vez por todas, como um conjunto, e não apenas graças aos efeitos intermitentes de talentos isolados. E se houve mesmo uma síntese que pouco se veria depois, uma explicação pode estar no olhar coletivo sobre o Brasil, que se formava então. O Brasil era o grande tema para o qual os diversos interesses poéticos convergiam.

Nos balanços do final da década de 60, um grande crítico como Anatol Rosenfeld estabelecia suas valorações sempre expondo critérios como a profundidade da "interpretação da realidade" ou a sintonia com a "consciência contemporânea". Ao comentar a produção de 67, destacou duas descobertas marcantes. A de um "jovem dramaturgo de grande talento" que obteve fama nacional e internacional com duas peças de um ato – *Dois perdidos numa noite suja* e *Navalha na carne*. E a redescoberta de um texto de Oswald de Andrade (publicado em 37, ou seja, 30 anos antes) numa encenação considerada "das mais avançadas e ao mesmo tempo violentas já ousadas nos palcos brasileiros".

Rosenfeld, de imediato, percebeu que a importância de O *Rei da Vela* podia ser medida pelo fato de que a peça exigia uma revisão da história teatral brasileira, no que se refere à anterioridade de *Vestido de Noiva* (1943), de Nélson Rodrigues, como marco inicial do modernismo no nosso teatro. Um crítico como ele percebia que o impulso renovador e libertador atribuídos a Nélson Rodrigues e Oswald de Andrade não se devia somente às peças em si, mas à sua integração com encenações modernas até então sem precedentes.

No primeiro caso, o trabalho hiperbólico de um diretor polonês chamado Ziembinski, a solução cenográfica de Santa Rosa e um uso inédito da iluminação concretizavam o simultaneísmo apontado no texto, que, em si, não era um procedimento de vanguarda pois guardava uma justificação realista no delírio da moribunda. O grande marco não estava só na dramatugia de Nélson Rodrigues, mas numa síntese entre a forma dramática e a invenção cênica, servidoras do retrato de personagens e situações brasileiras.

FOTOS XIKO COELHO / EVERTON BALLARDIN

Se pensarmos em outro espetáculo posterior, outra grande referência do teatro brasileiro – o *Macunaíma* de Antunes Filho, de 1978, a partir da obra de Mário de Andrade –, essa tradição se amplia. Tanto Ziembinski como Zé Celso e Antunes Filho produziram espetáculos-modelos que não dissociavam encenação, dramaturgia aberta e reflexão sobre o modo de ser do sujeito brasileiro. Muita vezes quando se fala em "crise do teatro" (expressão de larguíssimo espectro e que se engole facilmente sem ler a bula), o que está por trás é o sentimento de que existe um divórcio irrecuperável acontecendo entre elementos que deviam andar juntos.

Em 1982, Jorge de Andrade, um dos nossos melhores dramaturgos, dizia se sentir um "autor póstumo" diante do fato de que suas peças já não eram levadas fora de bibliotecas e gavetas. Se autores e cena estão apar-

A obra de Plínio Marcos (esquerda) é exemplar de um período em que a reflexão sobre a experiência contemporânea do país dominava o teatro e a dramaturgia brasileiros. Abaixo, quatro versões de *Navalha na Carne*: da esquerda para a direita, Tônia Carrero, Emiliano Queiroz e Nelson Xavier na montagem de 1967; a versão cinematográfica de Braz Chediak, 1970, com Glauce Rocha, Jece Valadão e Emiliano Queiroz; Louise Cardoso e Diogo Vilela no palco em 1994; Vera Fischer no filme de Neville de Almeida. Segundo Plínio, sua peça é considerada um clássico "mas não é culpa minha, é culpa do país que não evoluiu socialmente"

FOTO EVERTON BALLARDIN/IDART-CCSP / REPRODUÇÃO/AE / PEDRO AGILSON/PRENSA TRÊS / REPRODUÇÃO/AE

Retratos do Brasil

Depoimento de Plínio Marcos, autor de *Navalha na Carne*

Minhas peças são consideradas clássicos, mas não é culpa minha, é culpa do país que não evoluiu socialmente. Se você pega a *Navalha na Carne* e compara, a prostituição hoje só piorou, temos até prostituição infantil. Com cadeia, tema de *A Barrela*, que ficou 30 anos proibida, é a mesma coisa: a cadeia nunca foi tão ruim como agora, é terrível. Então, o que acontece é que a peça fica valendo depois de tanto tempo.

Essa coisa que o Nélson Rodrigues dizia, que eu daria continuidade à dramaturgia brasileira iniciada por ele, é uma bobagem. Isso é coisa de burguesia, de fazer um campeonato de quem é o melhor. Não tem melhor. Cada um tem suas horas.

Durante a ditadura fiquei 20 anos proibido, mesmo assim os atores driblavam a censura e encenavam os textos. Tinha minhas peças editadas porque eu mesmo tratava de publicar para vender na rua, sempre de forma marginal. Mas só posso me queixar da falta de dinheiro. Em qualquer lugar do mundo eu deveria estar rico, e não estou. Neste ano faço 40 anos de dramaturgia. *A Barrela*, minha primeira peça, é de 1958. Eu escrevia antes da censura, tenho vinte e tantas peças escritas.

Eu enfrentei a ditadura e fui considerado no mundo inteiro símbolo da luta pela liberdade de expressão por causa disso. Eu não me vendia, não fazia nada do que os militares queriam e fiquei sendo preso e solto. Não quis ser exilado, não queria ir embora, queria ficar aqui. Não fui torturado, mas fui preso tantas vezes que até perdi a conta, mais de vinte. O que me interessava era poder escrever livremente, trabalhar.

A censura ainda existe. Só que agora é pior. Agora é censura econômica. As leis de incentivo são uma mentira, não beneficiam ninguém. O bem comportado ganha dinheiro, o mal comportado não. Tenho total desprendimento com a minha obra. Se deixo alguém fazer uma peça minha é porque estou dando um voto de confiança e acho que existe o direito de errar. Eu não preciso ficar vigiando. É a mesma coisa mulher: se tiver de botar olheiro para ver onde a mulher vai, não quero. Não é o meu negócio. É a mesma coisa com o teatro. Nem fui ver o Neville de Almeida filmar *Navalha na Carne*. Vi o filme depois de pronto e gosto muito, muito muito da Vera Fischer. – Depoimento a D.R.

tados, a verdade histórica é que não é o palco que tem que caminhar até os dramaturgos. Mas o contrário. Àquela altura de sua carreira, Jorge Andrade tinha mais interesse em conhecer as necessidades técnicas da tela da televisão. E essa seria a opção de tantos outros mais jovens, pertencentes àquele "número surpreendente de novos talentos" de que falava o crítico Anatol Rosenfeld no final da década de 60.

Muito da beleza do filme de Zé Celso sobre *O Rei da Vela* está em mostrar um outro lado desse processo de separação. Nas transformações ocorridas na sua proposta ao longo dos anos não se assiste só à impermanência de um grupo, mas também aos sinais de um movimento maior acontecido no teatro brasileiro. O que foi uma opção de Zé Celso rumo a uma poética artaudiana, de ritualização do ato teatral, de refutação do Logos em nome do Desejo, no filme se mostra como imagem comovente de uma decadência estética.

Mesmo quem respeite o ideal de "des-esteticização" (adotado em toda a arte do Ocidente em nome de uma "vitalização" ansiosa) não deixará de comparar as cenas. O filme mistura imagens de um primeiro momento, em que aparece o trabalho extraordinário de Renato Borghi, em composição de intensidade e precisão admiráveis, circunstanciado pela paródia dos gêneros espetaculares (o circo, a revista e a ópera), e a riqueza da cenografia de Hélio Eischbauer. E um segundo momento de cenas em que já não é a situação da ficção que importa, mas a performance a céu aberto a qualquer custo, em que a platéia se torna a responsável pelo sentido de um ato como chupar um peixe na praia.

Zé Celso encenou em 67 um texto considerado até então "irrepresentável" graças a uma compreensão profunda do seu modo de ser. Essa fidelidade interna (à qual se une uma infidelidade externa, porque o texto original sofreu várias modificações) se deve também à escolha acertada dos gêneros espetaculares. Zé Celso, como já observou o crítico Décio de Almeida Prado, seguia a sugestão modernista da década de 20, que valorizava o circo e a revista como espetáculos mais próximos do homem brasileiro porque menos sujeitos a leis e tradições importadas, e portanto mais movidos pelo sabor do local e do momento.

Muitas vezes, quando se fala em "crise do teatro" o que está por trás é o sentimento de que existe um divórcio irrecuperável entre encenação, dramaturgia aberta e reflexão sobre o modo de ser do brasileiro. Zé Celso, com *O Rei da Vela*, produziu um espetáculo modelo em que não havia essa dissociação. Acima, Ítala Nandi e Renato Borghi na montagem de 1967. À esquerda, Dina Sfat em 1968. Hoje, parece atualíssimo o comentário de Joaquim Nabuco feito em 1875: "O teatro no Brasil parece malfadado! Ninguém dele cura. O artista vive entregue a si próprio. Sem estímulos, explora o gosto das platéias cujo paladar saturou-se do sal grosso dos trocadilhos obscenos, cujas sensações precisam, para mover-se, do gesto provocador da desnudez da frase e do corpo"

Por cima da colagem de Oswald de Andrade, Zé Celso colou outras imagens. A dramaturgia era aberta o bastante para incorporar isso. E o tema da brasilidade se expandia, literalizando a cópula entre as estruturas feudais da aristocracia rural decadente e a predação progressista das dinâmicas do capital. O *Rei da Vela* – e o filme repete o procedimento – se mostrava como um conjunto de fragmentos do Brasil que culminavam numa apoteose paródica. O sentido do Brasil era um problema em pedaços, enunciado como questão alegórica.

O que parece ter acontecido de lá para cá é que do ponto de vista da cena teatral, os fragmentos de uma história possível se dispersaram mais e mais. A ponto de só ter sobrado a vontade da apoteose. Em nome de uma justa dignificação ontológica do plano sensível, de uma valorização do corpo em relação à idéia, de uma celebração geral do primado dos sentidos, correu o falso boato de que qualquer "sentido" ou ordenação implicavam coercitividade. Foi esse, ao que me parece,

Para Zé Celso Martinez Corrêa (abaixo), Oswald de Andrade "é a combustão permanente de tudo, a transformação permanente, a devoração permanente", e *O Rei da Vela* "um marco de liberação que contagiou todo o teatro e o cinema"

FOTOS FUNARTE / ICONOGRAPHIA / EVERTON BALLARDIN

A Devoração Permanente

Depoimento de José Celso Martinez Corrêa, diretor de *O Rei da Vela*

O Rei da Vela veio junto com um movimento nacional, com o tropicalismo, e abriu para uma coisa de devoração contínua. É a combustão permanente de tudo, a transformação permanente, a devoração permanente. Oswald de Andrade é isso. Se eu pudesse, montaria todas as peças do Oswald porque são importantes não só para o Brasil. No hemisfério sul temos um dramaturgo que devorou todo o teatro ocidental mais sofisticado do mundo, inclusive uma dramaturgia ligada às artes plásticas, à tecnologia, fora do padrão realista, do caminho comum do teatro, uma dramaturgia que incorpora o mundo inteiro, todas as mídias. Nem Brecht chega aonde ele chega. Brecht tem uma correção, uma clareza, as coisas são separadas, há marcação, cena a cena. No Oswald o sentido poético do teatro é mais avassalador, mais eloqüente, sem fronteiras, mais corajoso. É um teatro que tem a dar muito tanto para o teatro do ocidente quanto do oriente. É um teatro extraordinário.

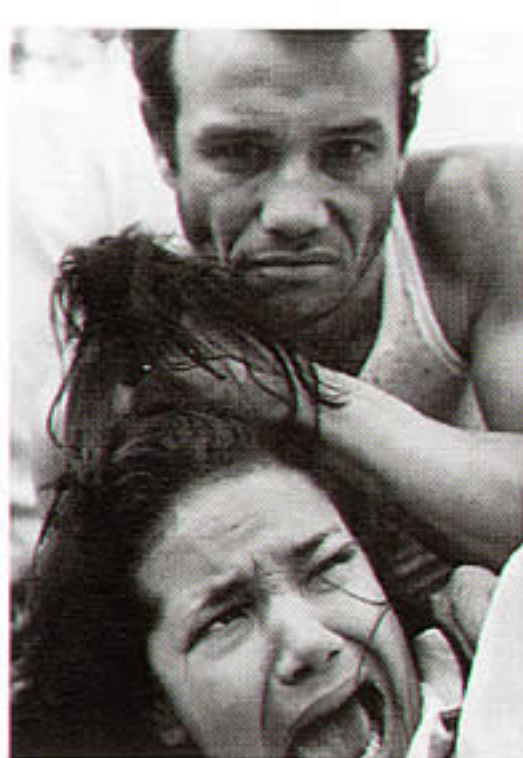
Antes de fazer a peça *O Rei da Vela* eu tinha personalidade ao dirigir, mas era muito respeitoso com as formas vigentes e as dramaturgias tais como eram lidas. Tinha um grande respeito pela leitura que o hemisfério norte fazia do teatro. A partir de *O Rei da Vela* houve uma inversão absoluta. Passei a ver tudo do ponto de vista do hemisfério sul ou de onde eu estiver no mundo. Radicalizo isso, observo as coisas, as pessoas, as riquezas à minha volta, e começo a trabalhar com esse material e com a liberdade que esse material me dá. Se não fosse *O Rei da Vela* talvez eu não fizesse a concepção que fiz de *Galileu Galilei*, de *Na Selva das Cidades*, de *Gracias, Senhor*, de *Bacantes*, que vem de *Mistérios Gozosos* (também de Oswald de Andrade), de *Ham-let*. Oswald me libertou inteiramente para fazer minha leitura do mundo.

Tudo que a gente não quer ver, tudo o que rejeitamos, tudo que está entupido colonialmente, neo-colonialmente e agora neo-liberalmente, neotucanamente, tudo desentope com Oswald. *Cacilda!!!*, por exemplo, escrevi pegando toda a dramaturgia, Durrenmatt, Brecht, Sófocles, Schiller, releio tudo de ponta cabeça, do ponto de vista dos trópicos. Oswald me deu essa identidade que não é fiel a nada, é a liberação. Nesse sentido, *O Rei da Vela* foi um marco não apenas para mim, mas uma coisa que foi uma praga, se estendeu, influenciou *Macunaíma*, contagiou o teatro, o cinema, é um incêndio que abriu para milhares de outros, e que continua abrindo. – Depoimento a D.R.

o descaminho que manteve tanto tempo em latência o trabalho de Zé Celso.

Do lado dos autores do período, não é falso dizer que alguns dos melhores textos foram gerados a partir de um compromisso político-social com a realidade. Mas também não é mentira que nossos autores nunca foram muito afeitos a formas de objetivação que estivessem para além do prosaísmo do estilo realista e do fechamento do gênero dramático. Não que isso seja uma opção menor em si, mas não era a que se coadunava com a perspectiva anti-unitarista e anti-dramática do teatro posterior aos 60.

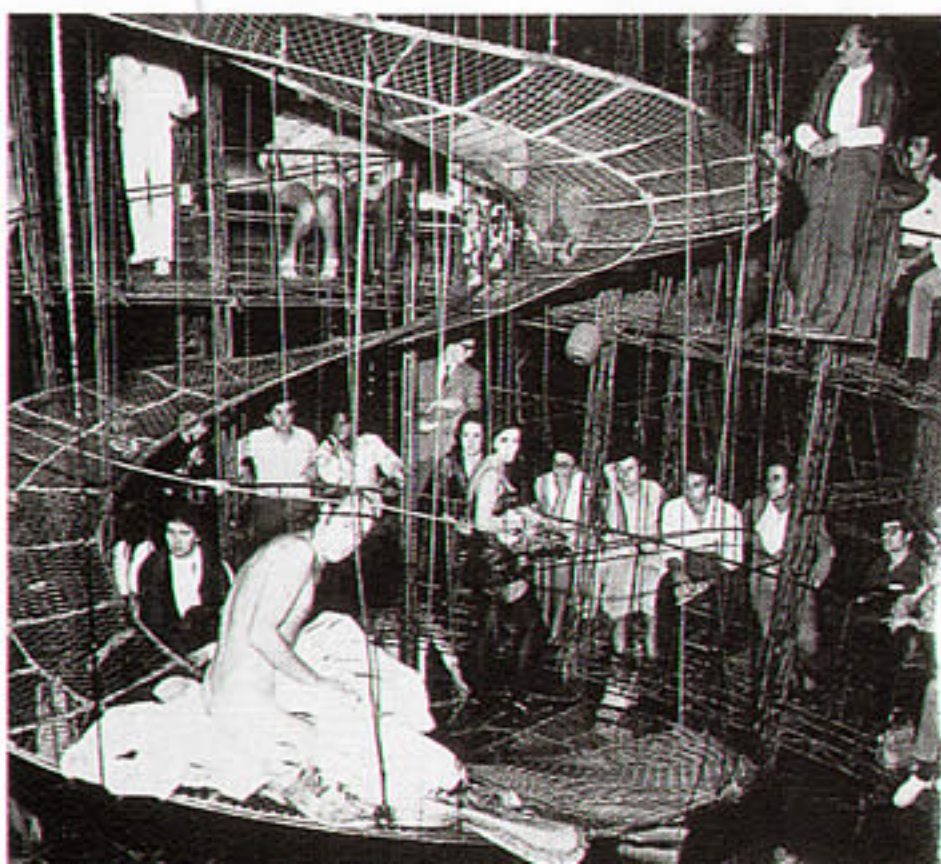
Navalha na Carne, de Plínio Marcos, e Santidade são exemplos próximos de duas peças muitíssimo bem escritas, de uma teatralidade espantosa, que no palco não exigem mais do que um bom realismo. O diretor que pretende outra coisa corre o risco de meter os pés pelas mãos, como fez Neville de Almeida. São obras em que a força está na violência da linguagem, no tensionamento existencial das personagens, e na intenção humanizadora de se atracar com o negativo. Rosenfeld escreveu, a propósito de *Navalha na Carne*: "A peça acaba sendo uma negação, em termos estéticos, do que envilece a imagem humana; a denúncia dramática de um autor que ama o homem". E o mesmo se poderia dizer de José Vicente.

E aí, chegamos ao legado mais importante do período 67-69 do teatro brasileiro. Foi um tempo em que o palco, bem ou mal, tinha os olhos voltados para o seu "outro": espectador, autor, palavra, Brasil, mundo. As sínteses eram possíveis na medida em que o teatro era um meio para outra coisa fora dele. A "des-esteticização" (que nos anos 80 engendraria uma reação pela "esteticização teatral" meio besta) ainda tinha graça, porque significava consciência da relação entre arte e vida. Depois ficou gratuita. A felicidade do teatro dependia da felicidade dos outros. Seu impulso básico era a relação, não a vontade de fusão que gerou tanto mau solipsismo. Sua prática era a compreensão aberta da diferença. Contemporâneo da cidade e do homem que argumenta, o teatro pode ser muitas coisas: festa, epifania, jogo, aula, imagem, dança, deboche, grito, silêncio. Como caminho, é sempre "diálogo".

Acima, Stenio Garcia e Ester Mellinger em cena de *Vereda da Salvação*, de Jorge Andrade, dirigida por Antunes Filho em 1964.

Onde e Quando

Santidade, de José Vicente, reestréia dia 8 de janeiro no Teatro Crowne Plaza, São Paulo (R. Frei Caneca, 1360). De 5ª a sábado, 21 h; domingo 20 h. R$ 20. O filme _O Rei da Vela_ foi apresentado em novembro no 30º Festival de Brasília e está na programação deste primeiro trimestre do Espaço Unibanco de Cinema no Rio e em São Paulo (fevereiro, a ser confirmado). _Navalha na Carne_, o filme dirigido por Neville de Almeida, estreou em circuito comercial em novembro

Abaixo, Raul Cortez em *O Balcão*, de Jean Genet, direção de Victor Garcia, 1969, momento privilegiado de síntese de encenação e texto

FOTO ICONOGRAPHIA

O Domínio da Encenação

Com a censura, a saída foi o desenvolvimento da linguagem cênica

Por Barbara Heliodora

Depois da 2ª Guerra as artes foram a grande expressão do repúdio aos valores responsáveis pelos conflitos que sacudiram o mundo. O teatro destacou-se nesse movimento e, se por um lado a década de 50 nos trouxe o Teatro do Absurdo, que contestava com diálogo o discurso identificado com o *laissez-faire* do final do século 19, as encenações em Berlim Oriental dos textos de Brecht muito fizeram, com sua rica linguagem cênica, em favor da contestação do realismo tido como fiel servidor dos valores então denunciados.

A outra contestação – mais transitória e mais espetacular – foi a do culto às linguagens cênicas em prejuízo do texto, tendo sido farto então o uso da palavra só para se comunicar a idéia de que ela não comunicava. O teatro, que pecara pelo domínio do diálogo em prejuízo da ação, passava a pecar pelo excesso de domínio visual, teatral e cênico. Algumas montagens angulares, no entanto, atingiram o precioso ponto de equilíbrio, quando todas as linguagens do teatro e da ação criam o verdadeiro fenômeno teatral, atingindo o público com imensa persuasão.

Com o progresso dos meios de comunicação, os efeitos das novas formas européias nos chegaram com muito mais rapidez, atendendo por feliz coincidência às novas inquietações que por aqui apareciam, voltadas para um melhor conhecimento de nós mesmos e para a busca de uma identidade nacional. As transformações se deram em duas vertentes diversas: a primeira, a do teatro político e socialmente engajado, onde a palavra ainda era a dominante, responsável que ficava pelo conteúdo ideológico que era ponto de honra do movimento emergente.

Como resultado, a brilhante fase de aprendizado dos anos de glória do TBC foi substituída pelo engajamento do Teatro de Arena, da famosa geração de Guarnieri, Vianinha, Boal, Chico de Assis, etc., que levava para o palco um Brasil economicamente pobre, mas cultural e imaginativamente rico e informativo. Essa vertente foi ceifada na segunda metade dos anos 60 pela censura, que acabou dando forte contribuição para o teatro dominado pelas linguagens visuais. Aqui o texto era sacrificado ou relegado a um plano inferior, e se afirmava – com maior ou menor razão – que por intermédio destas era possível fazer a contestação que a palavra estava privada de fazer. E alguns espetáculos fulgurantes marcaram uma fase difícil e dolorida de nosso tempo.

Podemos chamar de profético o modo pelo qual, sem preocupação de engajamento político, mas com clara opção pelo Brasil, o Teatro dos Sete começou suas atividades: o Mambembe foi uma festa, com seus cerca de quinze cenários de Gianni Ratto, graças aos quais o mais "*all star cast*" que o nosso teatro já conheceu mambembava por um Brasil distante da metrópole internacionalizada. Foi um grande momento de abrasileiramento do teatro, porém outros diretores é que ficaram mais associados à conscientização política e social da época.

Veio da Europa o texto de Marat/Sade, mas a encenação de Ademar Guerra era produto local, atingia plano excepcional na criação do conflito entre o comportamento aleatório dos loucos e a ação intencional, política, que lhes é imposta pelo "diretor" Sade. Ademar nos deixou ainda *Hair*, cuja força de alegria, de canto de louvor a toda a contestação dos anos 60, tornou o espetáculo o símbolo de uma era.

Da Europa, mas em excepcional sintonia com as inquietações locais, foram os dois espetáculos que Victor Garcia legou à memória do teatro nacional: *O Cemitério dos Automóveis* e *O Balcão*. Na peça de Arrabal, a exploração do texto como contestação, por meio de uma linha de interpretação exacerbada na medida justa, criava linguagens cênicas orgânicas, em perfeita sintonia com a intenção do poeta. Mas foi *O Balcão* a encenação mais inesquecível de Garcia. Só em um país subdesenvolvido aparecem gestos de prodigalidade comparáveis aos da montagem do texto de Genet. Com um teatro que Garcia pôde destruir, a fim de criar a fenomenal estrutura circular onde a ação percorria espaços não só horizontais mas também verticais, e uma riqueza visual de figurinos, adereços e cenografia, *O Balcão* envolvia a todos em um avassalador cerimonial.

O epílogo extemporâneo de uma época gloriosa do teatro brasileiro foi o espetáculo *Macunaíma* (abaixo), de 1978, a adaptação da obra de Mário de Andrade dirigida por Antunes Filho. O Brasil voltava a ser colocado em cena e a discutir a própria identidade. Foi uma das montagens angulares que atingiram o precioso ponto de equilíbrio, quando todas as linguagens do teatro e da ação criam o verdadeiro fenômeno teatral, atingindo o público com imensa persuasão

A mais significativa montagem carioca dessa linha foi *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, também de Arrabal, brilhantemente dirigida por Ivan de Albuquerque, com o simples, porém imaginativo, cenário de Arlindo Rodrigues, que criava uma belíssima e misteriosa floresta tropical com páginas retorcidas de jornal presas por cordas, graças a uma luz verde. A contestação, no caso, vinha do conflito das duas visões do mundo – a do arquiteto e a do suposto imperador – que em suas confrontações evocavam muito do que nos inquietava a todos.

Mas foi Zé Celso Martinez Corrêa o emblema da época – em *O Rei da Vela* todas as tendências se reuniam: intensamente brasileiro, carnavalizado, deu esfuziante vida cênica à precariedade dramatúrgica de Oswald de Andrade, tornando evidentes suas intenções nem sempre claras no texto. O público tinha realmente a sensação de estar participando de uma nova experiência brasileira. No famoso *Galileu*, o espetáculo tentava se impor a um texto de primeiríssima magnitude, e a exagerada ênfase no visual e em um suposto "abrasileiramento" da obra-prima de Brecht causava impacto e teve sucesso, graças à comunicação popularesca da encenação, mas reduziu o alcance da visão do autor. Seria um engano, porém, negar a importância de *Galileu* para o seu momento, ou para a abertura de caminhos. Sem *Galileu*, não é provável que Antunes pudesse ter criado *Macunaíma*, o irretocável epílogo de uma era.

FOTO RUTH TOLEDO/ABRIL IMAGENS

Arrabal volta ao Cemitério de Auto móveis

Histórias inéditas dos passeios do dramaturgo espanhol por São Paulo, a Babel que considera única

Por Jefferson Del Rios

O escritor espanhol Fernando Arrabal entrou na Praça da Sé numa manhã úmida de novembro passado. Havia chovido, mas naquela hora o sol brilhava e o chão estava lavado. Olhou as pessoas, os cartazes e grafites, os prédios em volta e disse: "Estamos em um lugar vivo". Andando em direção à catedral, explicou que na França existem 54 templos góticos obedecendo à disposição das estrelas da constelação Virgem, e quase todas voltados para Jerusalém. Ao entrar, perguntou a razão da cúpula, contrária ao gótico puro. Ficou sabendo que o autor do projeto pensou em um espaço maior no interior para reunir os fiéis. Da conversa, surge a lembrança de que há outra construção parecida, em Florença. Em seguida, observou as esculturas, o altar e a beleza das ogivas sustentadas apenas por colunas. Depois, visitou o jardim das esculturas da praça e sentou-se em um banco entre obras de Marcelo Nietsche e Domenico Callabrone, olhando o céu. Um homem pequeno, sólido como um pescador, olhos azuis claros que dizem muito. O olhar filtra-se por meio de óculos de aros redondos de metal, como os de Walter Benjamim ou Leon Trotsky (comparação um pouco distante do seu anarquismo poético, sem nenhuma prática)

No reencontro, Fernando Arrabal (ao lado, em frente de edifício com obra de Regina Silveira) dirigiu olhar e lentes à cidade que deve a ele alguns de seus importantes momentos teatrais. Na página oposta, cena de Cemitério de Automóveis, na montagem antológica de 1968

FOTO EVERTON BALLARDIN

FOTO ABRAHAM LINCOLN/ABRIL IMAGENS

São Paulo deve a esse visitante momentos teatrais superiores com *O Cemitério de Automóveis*, em 1968, com Stênio Garcia entre outros, e encenação do argentino Victor García — genial e emblemática de uma década de rupturas e confrontos estéticos e ideológicos; *O Arquiteto e o Imperador da Assíria*, em 1970, com Rubens Corrêa e José Wilker em um arrebatador jogo de interpretações; e a provocadora *Torre de Babel*, em 1977, com Ruth Escobar. Espetáculos selvagens alternando a livre interpretação de temas bíblicos com delírios verbais e imagens grotescas. Arrabal reencontra agora a babel paulicéia, já quase um cemitério de automóveis. Mas ele a vê com indulgência, valorizando a vibração das ruas.

A cena, prosaica na aparência, contém dois dados insólitos. O romancista e dramaturgo Arrabal quando surgiu na cena teatral na década de 50, foi considerado um herege. Censores — da estética e da fé — viram suas peças como o vilipêndio dos valores cristãos, sobretudo os católicos. No auge da ditadura de Franco, um jornal da extrema-direita da Espanha pediu sua castração para livrar o mundo da descendência de um degenerado. O ataque apenas confirmou o artista. É exatamente esse universo de culpas, martírios e castigos que sua ficção faz soar de forma clara, mas implacável. Tanta religiosidade repressiva, filha da Inquisição e cultivada pelo sistema franquista, refletiu-se ao longo do tempo em Goya, Valle Inclán, Buñuel, Carlos Saura e nesse cidadão pacífico que visita a Sé de São Paulo. Arrabal está ao lado dos melhores espanhóis. E ainda ama as igrejas, conhece suas origens citando estudos específicos como *Os Construtores das Catedrais*, de Guy Dubuy e *O Mistério das Catedrais*, de Fulcanelli.

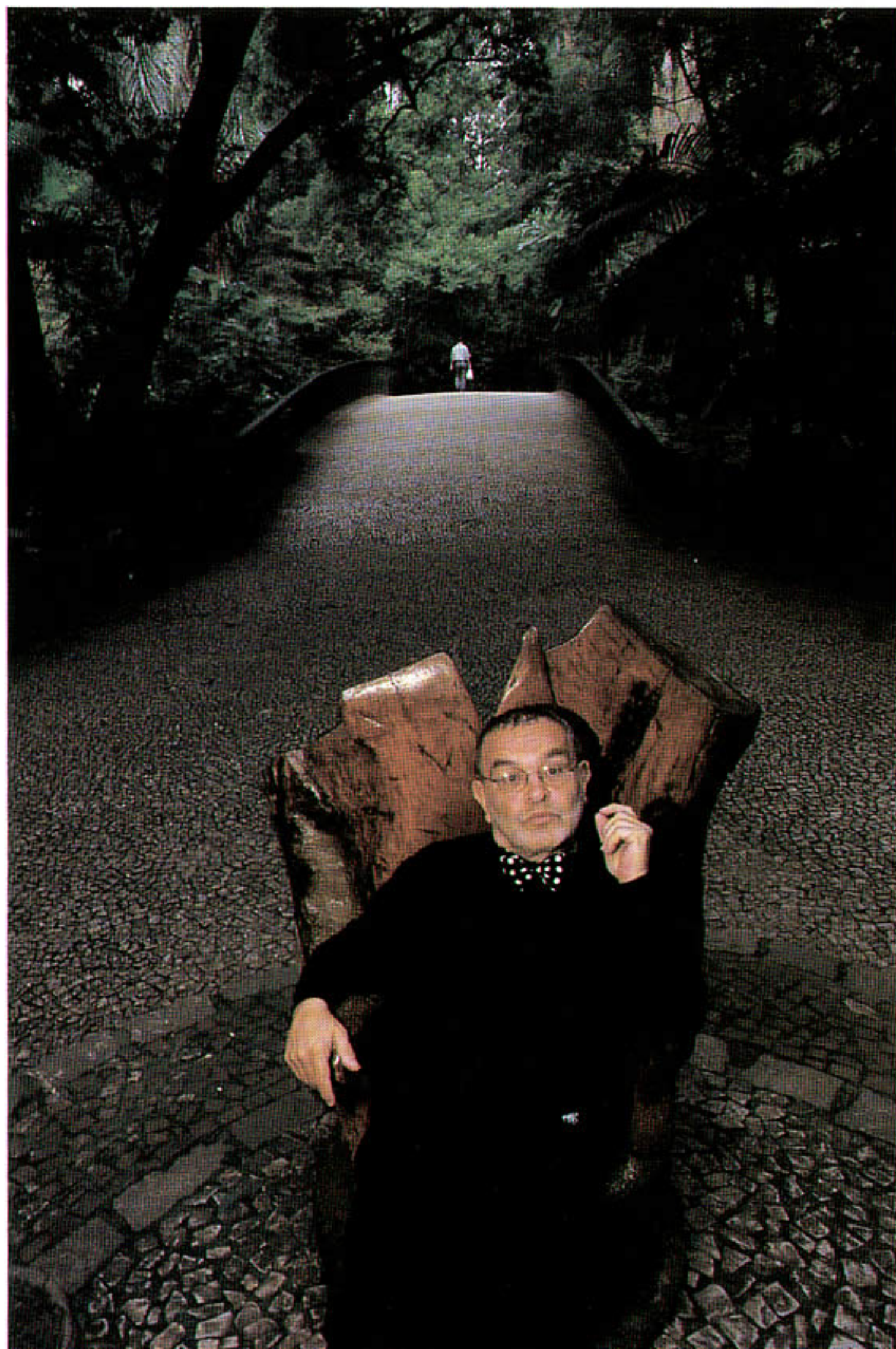
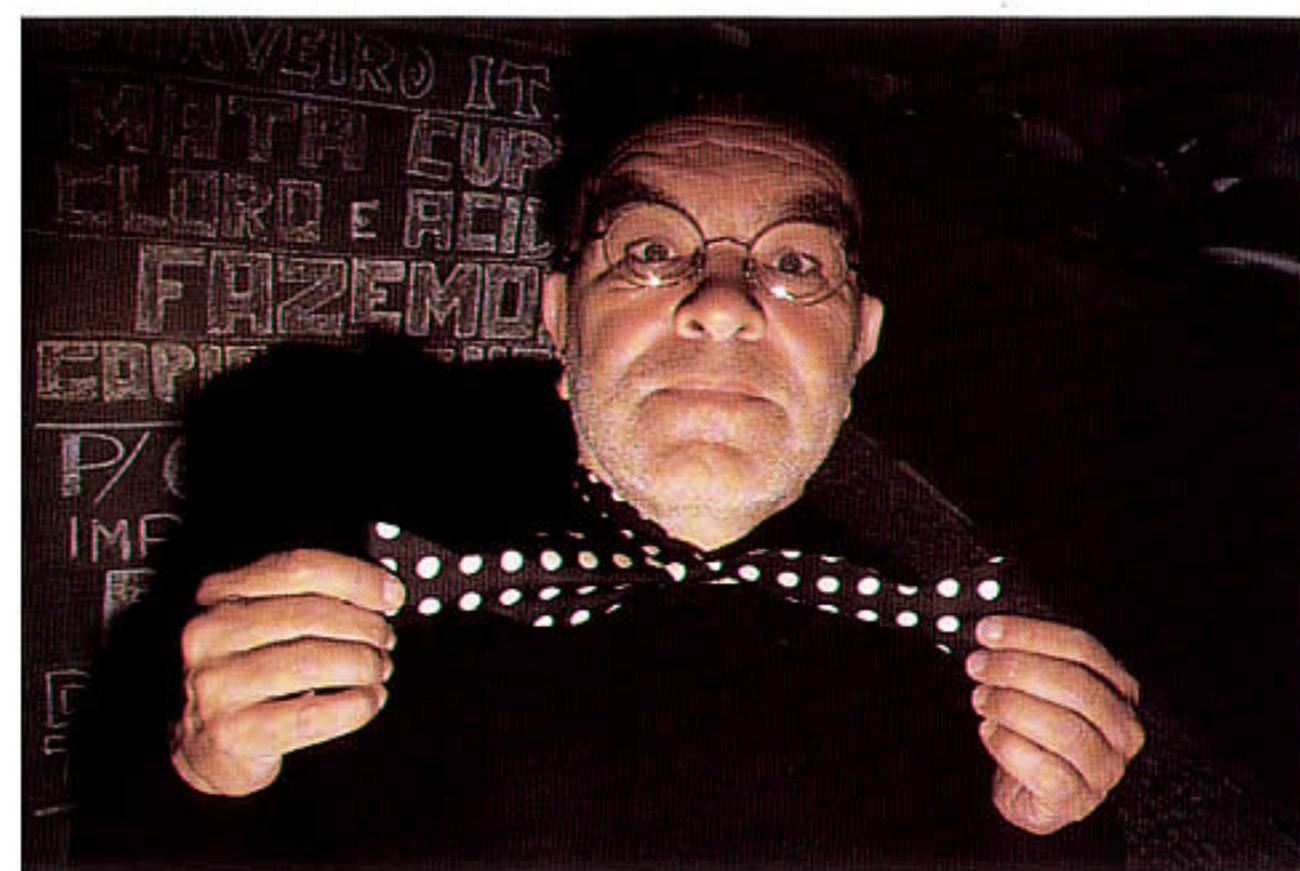
O escritor fugiu do circuito mundano e flagrou a cidade munido de uma minúscula câmera. Para o fotógrafo, fez pose no Parque Trianon

Outro dado inusitado da cena é que nosso personagem fugiu do circuito elegante que geralmente absorve as celebridades em trânsito. Preferiu os labirintos do centro velho. Arrabal veio como homenageado da Feira do Livro de Porto Alegre e, em São Paulo, para duas palestras na Oficina Cultural Oswald de Andrade. Afora o jantar de confraternização com o pessoal de teatro, oferecido por Ruth Escobar, dedicou-se a sortidas anônimas pela capital munido de uma minúscula Rolleiflex. Segui-lo numa dessas andanças valeu ao acompanhante navegar em seus lances evocativos e reflexões abrangendo artes, história, filosofia ou curiosidades a respeito dos amigos Pablo Picasso,

FOTO EVERTON BALLARDIN

FOTOS EVERTON BALLARDIN

Tristan Tzara, André Breton, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Salvador Dalí e digressões sobre enxadrismo, uma paixão arrabalesca.

Terminada a visita à Sé, Arrabal quis ver "o prédio Matarazzo". A antiga sede de grupo empresarial da Praça do Patriarca, hoje uma agência Banespa, ficou-lhe na memória desde 1977. Sente curiosidade pela construção compacta, revestida de mármore travertino. Uma olhada no Anhangabaú e Fernando Arrabal se deu por satisfeito. Enveredou pela Rua Libero Badaró rumo ao Largo São Francisco. Aos 65 anos, a rapidez continua a ser uma de suas características. Perguntado se a massa humana — a paisagem social penosamente desigual — lembra outra cidade das muitas que ele, andarilho permanente, conhece, contesta imediatamente: "Não, não. Isto aqui é único, a mistura de gente, de cores de pele. Esse comércio que, bem sei, abrigará nas suas portas mendigos quando a noite cair". Arrabal enfrenta o calor, os apertos, o trânsito absurdo, fotografando pedaços da Babel: placas de "Restaurante a Quilo", "Engraxa-se (sic) sapatos", "Cabeleireiro Unissex". De repente, um pedido: "Vamos comer em um lugar simples?" Levado ao tradicional restaurante Itamarati, freqüentado por advogados, achou boa a coincidência: "Sou formado em direito". Adentrando a casa como um freqüentador habituado, descobriu que o prato do dia era cozido com grão-de-bico. Um vôo de memória despertou o espanhol que também mora no intelectual cosmopolita: o cardápio anunciava *"la comida de los pobres y campesinos en España"*. Talvez em respeito à humildade original do prato, pediu água mineral, dispensando o tinto habitual, no mínimo um Côtes du Rhône. Pode ter sido também o calor.

Arrabal queria mais passeios: "Vamos ao Museu da Independência (*Ipiranga*)?" — propós, sem ter idéia do que é a Avenida do Estado no meio da semana.

Mas, por que o prédio Matarazzo ou o Ipiranga? Porque Arrabal guia-se por razões subjetivas (Matarazzo é o nome de uma editora européia de livros de arte) e prefere os rodapés da história. A ele, que discorre sobre segredos palacianos de Carlos de Espanha e de Eleonor de Equitânia, interessa, sim, o lugar onde "o príncipe português proclamou a independência".

No seu turismo por São Paulo, Arrabal, que prefere os rodapés da história, guiou-se por total subjetividade, capaz de eleger roteiros inusitados por associações sonoras com nomes europeus. Fascinado pelos inventos lingüísticos dos pequenos anúncios e pelos tipos populares, ao lado ele exibe sua marca registrada, a gravata borboleta, no centro da cidade. Abaixo, na Avenida Paulista, a pausa para a graxa e a observação da paisagem social: "Isto aqui é único"

De novo em marcha. Na Rua Tabatingüera, descobre a capela de Santa Luzia, pequena jóia na paisagem degradada. Faz questão das fotos enquadrando a banca de flores na calçada e uma faixa de pano anunciando o nome da santa. E lá se foi para "o grito" do Ipiranga. Arrabal ficou sinceramente impressionado com o colosso de granito e bronze perpetuando o 7 de Setembro. Elogiou os jardins "versalhescos" e bem cuidados. "Quase não se encontram parques assim em Madri", disse. Terminado um rápido contato tropical com um pé de jaca carregado e pilhas de coco verde, indicou a próxima etapa: Avenida Paulista, o Trianon e Alameda Santos. Sempre mapeando fragmentos arquitetônicos, inventos lingüísticos dos anúncios e os tipos populares. Arrabal, que vive em Paris nas imediações do Arco do Triunfo, absorve — e fotografa — o dia-a-dia das cidades imensas. Foi assim que, em 1973, produziu o livro *A Nova York de Arrabal*, com fotos em preto e branco acompanhadas de anotações. Em uma delas, com uma jovem mulata olhando a câmera, escreveu: "Gostaria de saber por que esta desconhecida fixa a objetiva. Isso me interessa infinitamente mais do que o mistério da criação".

Arrabal voltou para casa com muitos filmes na bagagem. Não prometeu nada, mas a sucessão de lugares comuns paulistanos que captou poderão reaparecer um dia em imagens e poesia. ■

Os Fiéis do Herege

A conturbada biografia e os ilustres amigos do escritor

Fernando Arrabal nasceu em 1932 em Mellila, possessão espanhola encravada em Marrocos. Aos seis anos, a Guerra Civil (1936-39), que derrubou a República Espanhola instaurando a ditadura do General Franco, provocou uma tragédia em sua família. O pai, militar republicano dedicado à pintura nas horas vagas, recusou-se a apoiar o golpe. Condenado à morte, teve a pena comutada para prisão perpétua. Fugiu só de pijama em uma noite de inverno com um metro de neve nos campos. Jamais foi encontrado. Sua mãe, favorável ao franquismo, tentou banir a imagem paterna da vida do filho, chegando a recortar à tesoura sua imagem nas fotos caseiras. A dor desta perda está no romance *Baal-Babilonia* (ou *Viva la Muerte*, o sinistro brado dos falangistas espanhóis) e em *Carta ao General Franco*. O tema estará de volta em seu próximo livro, a sair em fevereiro. O título será *Melilla, 17 de julho* e narra, passo a passo, as primeiras oito horas do golpe franquista.

Samuel Beckett

Hoje – passadas as polêmicas que o cercaram – Arrabal é visto como um dos grandes poetas da cena contemporânea e tem suas obras completas editadas em vários países, o que inclui,"pôr supuesto", sua Espanha democratizada que, enfim, o reconhece como um dos seus grandes.

Arrabal constata que há um componente de sorte em sua vida atribulada. "Se vou aos Estados Unidos, logo faço amizade com Alan Guinsberg; vou a Tóquio e conheço Yukio Mishima", diz. Chegando a Paris em 1955, bolsista de teatro e, em seguida, auto-exilado, e desconhecido, incorporou-se rapidamente ao grupo surrealista de André Breton (pouco depois permitiu-se uma dissidência sob o nome de *Movimento Pânico*, que não era muito mais que uma *blague* contra o mandonismo de Breton). Aos poucos, esse homem gentil, casado com Luce, namorada de juventude, dois filhos, vida razoavelmente metódica, foi criando vínculos estreitos com alguns dos maiores criadores do século. Mas ele não os descreve como seres intangíveis. São amigos de copo e xadrez.

Victor García

Tristan Tzara – "Era pequeno, gordo e feio, mas encantador. Como eu (*risos*). Mas roubava no xadrez, o que é inadmissível nesse jogo. Quando criou o Movimento Dadaísta, no Café Voltaire de Zurique, Lenin freqüentava o local e demonstrava simpatia pelo movimento. O que teria sido o mundo se, em vez do marxismo-leninismo, tivesse surgido o dadaísmo-leninismo?"

Jean Genet – "Ele se irritava por não conseguir me vencer no xadrez, e também roubava no jogo. Dizia que, se tivesse o poder divino, jogaria com as pedras brancas e venceria Deus."

Luis Buñuel – "Estávamos no Festival de Cannes e sugeri uma visita a Picasso, que vivia na região. Buñuel respondeu (*imitando a voz grave e arrastada do cineasta*): 'Ah, não vamos não! Ele vai ficar mostrando quadros sem parar e pedindo nossa opinião'."

Salvador Dalí

Pablo Picasso – "Teve muitas mulheres, mas acho que nunca foi amado exatamente pela sua exuberância sexual. Somente a última delas, a viúva, o amou, sobretudo quando ele estava envelhecido e frágil".

FOTOS KEYSTONE / PRENSA TRÊS / J. CLEMMER/SIPA PRESS

Samuel Beckett – "Passou dificuldades antes de ser reconhecido. A mulher dele lecionava piano. Ele sempre falou francês com muito sotaque e, quando lecionava inglês, os alunos riam do seu sotaque irlandês. Depois de viver anos em uma espécie de água-furtada, mudou-se para um apartamentozinho de três peças no Boulevard Saint Jacques. Era incapaz de deixar de responder uma carta."

Pablo Picasso

FOTOS SIPA PRESS / LEON HERSCHTRITT/CAMERA PRESS / REPRODUÇÃO/AE

Salvador Dalí – "Todos nós fazemos pose de vez em quando, um pouco de gênero, mas só por minutos. Dalí, não. Ele era capaz de fazer um tipo e sustentar o clima seis, oito horas, uma noite inteira. Um dia ligou para minha casa e disse para minha mulher: 'Aqui fala o divino Dali convocando Arrabal para estar à meia-noite no meu hotel quando, então, iremos iniciar uma obra teatral'."

Luis Buñuel

Jean Genet

Victor García – "Tinha um modo peculiar de explicar suas idéias como diretor teatral. Um vez disse que, para ele, os dois maiores dramaturgos eram Calderón de La Barca e eu. Perguntado por quê, respondeu: 'Porque a obra de Calderón é horizontal e a de Arrabal, vertical'."

Bobby Fisher (gênio do xadrez, ex-campeão, etc.) – "Vive sempre na defensiva com a imprensa. O pior é que se tornou racista, embora seja judeu. Suas últimas declarações são horríveis."

Luce Moreau Arrabal (sua mulher) – Ela tem doutorado na Sorbonne em letras espanholas. É uma pessoa tímida e de bom senso. Sempre que penso em tomar uma atitude de quixotesca, ela me adverte: 'Cuidado, Fernando, não queira imitar seu pai'."

Teatro – "Sonho com um teatro em que humor e poesia, pânico e amor sejam uma coisa só. O rito teatral se transformaria então em uma opera mundi como os fantasmas de Don Quixote, os pesadelos de Alice, o delírio de K. e os sonhos humanóides que frequentariam as noites de uma máquina IBM."

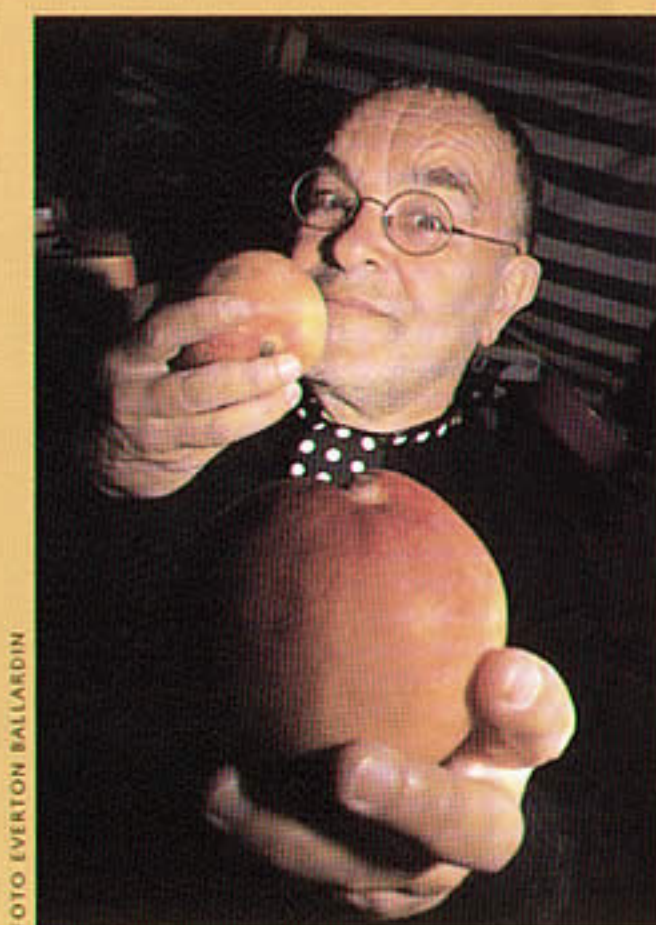
TRECHO

Fragmento de Memória

A perda do pai, adversário dos franquistas, marcou vida e obra do espanhol. Abaixo, o tema como é tratado no romance Baal-Babilônia.

"Um homem enterrava os meus pés na areia. Era uma praia de Melilla, tinha eu três anos. Recordo-me das mãos dele nas minhas pernas. Enquanto o sol brilhava, o coração e o diamante explodiam em enumeráveis gotas de água.

Muitas vezes me perguntam o que teve mais influência sobre mim, o que eu admiro mais, e, então, esquecendo Kafka e Lewis Carrol, a terrível paisagem e o palácio infinito, esquecendo Gracian e Dostoievsky, os confins do universo e o sonho maldito, eu respondo que é uma criatura da qual só consigo recordar as mãos nos meus pés de criança: meu pai."

FOTO EVERTON BALLARDIN

O tropical da banca de frutas do centro paulistano foi incorporado à cena

Ponto de referência

Na era pós-Béjart, um *boom* criativo transforma a Bélgica no centro da dança mundial

Por Ana Francisca Ponzio

A transferência do francês Maurice Béjart para a Bélgica, em 1960, não era motivo suficiente para se imaginar, então, que aquele pequeno país iria se tornar tão expressivo para a dança mundial. A mudança do mestre, com o seu Ballet do Século 20, para a Suíça, em 1987, sim, poderia significar perda de prestígio. Mas não foi o que aconteceu. Ausente da história do balé, a multifacetada comunidade belga vem mostrando, às vésperas do ano 2000, que não é preciso ter tradição clássica para produzir alguns dos coreógrafos mais importantes da atualidade e sediar um movimento cuja vitalidade a transforma em uma referência tão importante para o mundo da dança quanto já

Estrela ascendente no cenário belga, a norte-americana Meg Stuart trouxe ao Brasil, em novembro, a peça *Splayed Mind Out*, em que as imagens projetadas por vídeo e em telão deslocam o ponto de referência do espectador

ARQUIVO FID/97

FOTOS DANIEL MANSUR

Alain Platel, o mais teatral dos flamengos, fundou o Les Ballets C. de la B., abreviatura de Les Ballets Contemporains de la Belgique, uma brincadeira com a falta de tradição belga no balé. Seus espetáculos, poéticos, tratam da luta pela sobrevivência na sociedade moderna. Em novembro, o C. de la B. apresentou no Brasil a peça de Hans van den Broecke, *(They feed we) Eat, Eat, Eat*

ARQUIVO FID/97

haviam sido a França e a Rússia na última passagem de século.

Na lacuna aberta com a partida de Béjart surgiram diversos criadores, liderados por Anne Teresa de Keersmaeker, Win Vandekeybus, Jan Fabre e Alain Platel, todos originários de Flandres, uma das três regiões que fazem da sociedade belga um encontro de culturas distintas. A comunidade flamenga concentra-se ao norte e, a população de língua francesa, ao sul. Em menor quantidade, há ainda os cidadãos de origem germânica. Os três grupos culturais têm como ponto de confluência a capital, Bruxelas.

Em meio aos diferentes idiomas falados na Bélgica, a dança tornou-se uma linguagem comum. Como os flamengos, os coreógrafos francófonos — entre outros, Pierre Droulers, Nicole Moussoux, Michèle Anne De Mey e José Besprovasny — também produzem com intensidade. A predominância nacional não significa, porém, que a dança belga esteja fechada em si mesma, pois vem acolhendo profissionais estrangeiros, aos quais se estende a generosa política de apoio financeiro mantida pelo governo. Por isso, a estrela que sobe nos arejados domínios do chamado *boom* belga é a norte-americana Meg Stuart, que se apresentou em novembro passado no Brasil, durante o 2 FID — Festival Internacional de Dança de Belo Horizonte. Lá abrigam-se, ainda, o coreógrafo cearense Cláudio Bernardo *(leia quadro)*, e também bailarinos solistas, como o francês Vincent Dunoyer.

A comunidade multinacional formada pela dança já existia na época de Béjart, principalmente depois que ele fundou, em 1970, o Mudra (gesto, em sânscrito), um centro didático que propunha formar artistas completos, capazes de se expressar por meio da dança, da música, das artes visuais e do teatro. Dois anos atrás, no lugar do Mudra surgiu P.A.R.T.S (Performance Arts Research and Training Studios), a avançada escola dirigida por Anne Teresa de Keersmaeker em Bruxelas, com propósito semelhante.

Embora Béjart já estimulasse a associação da dança com outras expressões artísticas (uma idéia antiga, praticada no início do século por Diaghilev e Nijinsky, que trabalhavam com artistas como Picasso e Stravinsky), os criadores da Bélgica contemporânea procuram novas formas de intercomunicação das artes. Para Anne Teresa — primeira na hierarquia atual da dança belga, que se tornou a coreógrafa-residente do Théâtre Royal de la Monnaie em 1992 —, a dança é uma unidade visual e musical, em que movimentos, imagens, palavras e sons são tecidos juntos. Nascida em 1960, na flamenga Mechelen, ela completou sua formação em Nova York, no início dos anos 80, quando encontrou os compositores minimalistas americanos. Um deles, Steve Reich, tornou-se seu parceiro no espetáculo *Fase*, que ela criou em 1982, um ano antes de formar seu grupo, o Rosas. A exploração da complexidade rítmica da música é uma das principais características da coreógrafa, que também procura integrar as transformações geradas por filmes e textos quando associados à composição coreográfica. No seu mais recente espetáculo — *Wood* (Floresta) —, ela usa músicas de Schöenberg, Berg e Wagner, interpretadas ao vivo pelo The Duke Quartet e pela meio-soprano Ursula Hesse, e ainda projeções de vídeo e filmes dirigidos por Thierry De May.

Se, entre os anos 60 e 70, Béjart demonstrava sua fé no ritual coletivo e erótico, em espetáculos como *A Sagração da Primavera* e *O Pássaro de Fogo* (inspi-

Toque Cearense

Cláudio Bernardo tem grupo próprio

Quando o cearense Cláudio Bernardo chegou à Bélgica, em 1986, a dança vivia uma fase de transição, com a partida de Béjart e a ascensão de novos nomes. "Senti que algo muito interessante acontecia naquele momento", diz Bernardo. "Decidi ficar na hora certa." Depois de trabalhar no Brasil com o Ballet Stagium e com Victor Navarro, Bernardo decidiu estudar no Mudra. Já havia conquistado um prêmio como coreógrafo quando ingressou no Plank-K, grupo multimídia dirigido por Frédéric Flammand. Começava aí sua aliança com a dança belga do setor francês. Hoje, à frente do grupo que leva seu próprio nome, Bernardo (*acima, à esquerda*) recebe subvenção do governo para desenvolver um trabalho muito elogiado por críticos europeus, e quase desconhecido por aqui.

Embora divididos em flamengos e francófonos, os belgas compartilham palcos e temporadas. Mês passado, Bernardo apresentou-se com Jan Fabre no festival Dance on Canvas. Mas as duas comunidades têm bienais específicas. Enquanto os flamengos se reúnem no Klapstuk, os francófonos apresentam-se no Charleroi Danse, promovido por Frédéric Flammand, atual "homem forte" da facção francesa.

rado em Che Guevara), a nova geração traduz o mundo sob ângulos bem mais sombrios e tortuosos. Meg Stuart, por exemplo, faz dos bailarinos seres alienados, que se encontram, mas não se comunicam, em ambientes de solidão e desolamento, por vezes entrecortados por sons metálicos, que machucam os ouvidos. "Meu tema recorrente é a perda — de identidade, do sentido de comunidade e solidariedade", diz. Aos 32 anos, nascida em New Orleans, ela começou a trabalhar em Bruxelas em 1994. Com seu grupo, Damaged Goods, pesquisa movimentos que parecem retirar, das profundezas do corpo, as vibrações mais sutis, capazes de transmitir as angústias provocadas por temas como a Aids, o desemprego, o racismo.

Formada em artes plásticas, Meg Stuart associa dança e tecnologia em parcerias com artistas como Gary Hill, mestre norte-americano da videoarte, que participa de seu último espetáculo, *Splayed Mind Out*. Integrando imagens transmitidas por televisores ou projetadas em telas gigantescas e concebida como uma instalação, a apresentação, às vezes, mostra bailarinos contracenando com a própria imagem, filmada em tempo real, provocando um deslocamento da percepção. "As pessoas acham que tecnologia significa eletrônica quando, na verdade, é apenas um meio de concretizar um pensamento, de forma, inclusive, poética. Para mim, a linguagem também é tecnologia, uma vez que interfere no corpo", diz Gary Hill.

Símbolo do mundo contemporâneo, a imagem de vídeo está presente em muitos espetáculos. Em *Three Solos*, o bailarino Vincent Dunoyer, ex-integrante do grupo Rosas, que financia sua atuação como solista, interpreta um personagem influenciado por filmes antigos de TV. Elizabeth LeCompte, que criou a peça para Dunoyer, dirige o Wooster Group, cuja afinidade com a tecnologia tem exercido certa influência sobre os criadores da Bélgica desde que essa companhia teatral norte-americana passou a excursionar pelo país.

Livres para escolher, os belgas inovam já a partir da formação anticonvencional. O influente Jan Fabre é, na verdade, um artista plástico, cujas performances e instalações deram origem a espetáculos de dança. Autor de um estilo radical, baseado em movimentos agressivos, de grande energia física, Fabre procura perverter as pretensões do teatro e do balé tradicionais. Vandekeybus, por sua vez, foi ator e fotógrafo até começar a coreografar, no final dos anos 80. Inspirando-se em imagens fugazes e efêmeras, faz do caos, do *non-sense* e do inesperado as matérias brutas de seus espetáculos. Um deles, *Mountains Made of Barking*, incluía um ator cego, explorando a tendência dos belgas de trabalhar com intérpretes que escapam ao padrão do bailarino virtuoso.

O mais teatral dos criadores flamengos — Alain Platel, que não gosta de ser chamado de coreógrafo — reúne amadores e profissionais, dançarinos e comediantes, adultos e crianças em espetáculos que tratam a vulnerabilidade, as misérias e as grandezas do cotidiano. Fundador do Les Ballets C. de la B. (abreviação irônica de Les Ballets Contemporains de la Belgique, uma vez que balé remete à perfeição clássica), Platel tem estimulado os integrantes de sua companhia a coreografar. Um deles, Hans van den Broecke, vem somando peças como *(They feed we) Eat, Eat, Eat* ao repertório do Les Ballets C. de la B.

O bailarino francês Vincent Dunoyer também utiliza recursos de vídeo em seu mais recente espetáculo, *Three Solos* (na página oposta).

Já o coreógrafo Win Vandekeybus, autor de *7 For a Secret Never To Be Told* (acima), elege imagens fugazes e efêmeras, traduzindo momentos perigosos, em que o ser humano não tem chances de decidir por si mesmo

Diversa dentro de sua unidade, a Bélgica fortalece a dança contemporânea, apontando para o futuro. Nessa nova configuração geográfica determinada pelo país, a dança reinicia um percurso que pode vir até a incluir o Brasil, onde a falta de modelos acadêmicos também faz com que novos coreógrafos comecem a desenvolver propostas pessoais e inovadoras. ■

ARQUIVO FID/97 / PÁGINA AO LADO BRUNO VANDERMEULEN/WIM VANDERKEYBUS

O *Deus* de Woody Allen

Dois textos do americano, incluindo comédia com um Criador *ex machina*, estréiam no Rio

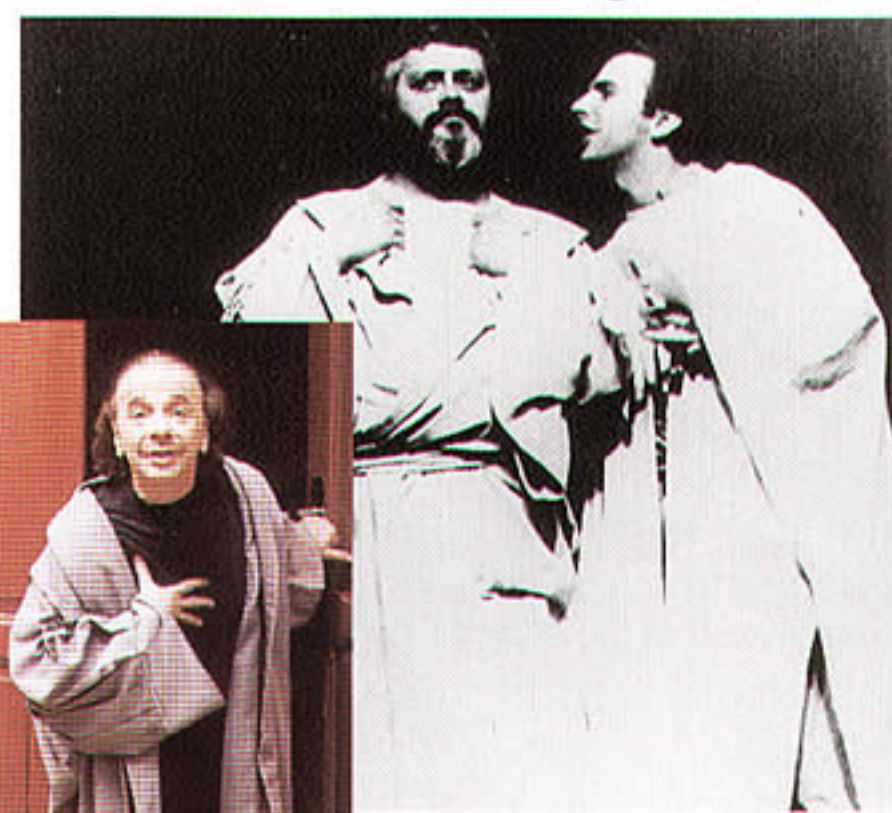
Woody Allen vai marcar presença nos palcos cariocas neste verão. *Deus* e *Em Algum Lugar Dentro Deste Vasto Mundo* (*Central Park West*, no original), dois textos do cineasta e dramaturgo americano, têm estréia marcada para janeiro. *Deus*, escrito especialmente para teatro, é uma comédia em um ato que estará em cartaz a partir de 8 de janeiro, no Teatro I do Centro Cultural Banco do Brasil, Rio, com direção de Mauro Mendonça Filho. No elenco, Murilo Benício, Amir Haddad e Cristina Aché.

O diretor Mauro Mendonça Filho à frente do elenco de Deus

Em Algum Lugar Dentro Deste Vasto Mundo é um dos três textos que compõem a peça *Um Caso de Vida ou Morte*, junto a outros de David Mamet e Elayne May. *Em Algum Lugar* é um exemplo clássico da temática alleniana: uma psicanalista entra em crise ao ser abandonada pelo marido, que a troca por uma paciente, e, de quebra, é traída pela melhor amiga, que tem um caso com o seu ex-marido. No elenco, Betty Faria, Cláudio Marzo, Alexandra Marzo, Antônio Pedro e Totia Meirelles. A direção é de Marcus Alvisi. Estréia no dia 9 de janeiro no Teatro dos Quatro, no Shopping da Gávea.

A Hora da Celebração

Renato Borghi comemora 40 anos de carreira com nova montagem de *Galileu*

Borghi na montagem do Oficina e no figurino do novo Galileu (destaque)

O ator Renato Borghi, 60, vai remontar *Galileu Galilei*, de Bertolt Brecht, 30 anos depois de integrar o elenco da histórica montagem do Oficina. É mais uma referência a um grande momento teatral de 68 (*leia texto sobre outras significativas coincidências nesta edição*). Existe, porém, uma diferença básica entre a primeira encenação e a de hoje. No final dos anos 60, o papel da igreja e da inquisição com seus instrumentos de tortura apresentados no texto eram metáforas do momento político brasileiro. Desta vez, *Galileu* é escolhido para discutir a utilização da ciência neste final de milênio. "É o período dos cientistas que avançam para longe da humanidade, é a época da depressão gerada pela substituição da mão-de-obra pela máquina, é o tempo da substituição da ditadura pelo jogo financeiro", diz Borghi. A montagem celebra os 40 anos de carreira do ator. A direção é de Cibele Forjaz e a peça entra em cartaz dia 10 de janeiro na Funarte (Al. Nothmann, 1.058, São Paulo).

Nijinski Sem Censura

Pela primeira vez os *Cadernos* do bailarino são publicados sem cortes

A Editora Francisco Alves promete para este mês o lançamento de *Cadernos*, a primeira edição brasileira da versão integral do escritos de Vaslav Nijinski. Aquele que foi chamado "o deus da dança" se apresentou pela última vez em público em 19 de janeiro de 1919, e passou os 32 anos seguintes em clínicas para doentes mentais. Considerado o maior bailarino de todos os tempos, coreógrafo de balés revolucionários como *A Sagração da Primavera*, ele conheceu o auge nos Balés Russos de Sergei Diaghilev. O dia de sua última apresentação foi também aquele em que começou a escrever seus famosos *Cadernos*, continuados febrilmente até 4 de março do mesmo ano, quando a esquizofrenia determinou sua internação. Em 1934, os textos foram publicados pela primeira vez em versão inglesa, por iniciativa da mulher do artista, Romola de Pulszki, mas com um terço do original suprimido. Romola censurou todos os poemas e a maior parte das passagens eróticas. O texto integral de Nijinsky só seria publicado pela primeira vez em 1995, em francês, com autorização das filhas do bailarino.

Antológico: em *L'Après-Midi d'un Faune*

FOTOS LORIS MACHADO / REPRODUÇÃO/AE / REPRODUÇÃO/PRENSA TRÊS / KIKO COELHO

O OLHAR DO OUTRO

Grupo Tapa acerta ao usar texto de Tchekhov para refletir sobre o Brasil

Por Sérgio Coelho

Acima, Clara Carvalho e Zécarlos Machado em cena de *Ivanov*, de Tchekhov, na montagem do grupo Tapa. Em data não definida até o fechamento desta edição, a peça entra em temporada regular no Teatro Aliança Francesa, Rua General Jardim, 182, em São Paulo

Não é fácil montar Tchekhov. Delicada sobreposição de drama e farsa, sua obra foi de início rejeitada enquanto *vaudeville* por ser melancólica demais, e só alcançou o devido êxito quando Stanislavski criou para ela um método de vivência interpretativa, que atribui um "subtexto" para as longas pausas e um verismo psicológico para cada ínfima ação cotidiana. Tal método, como se sabe, impôs-se quase como sinônimo de técnica para o ator — mas não convenceu o próprio Tchekhov: "Eu não escrevi minhas peças para fazer chorar, foi Stanislavski que as tornou choronas".

Entre o riso e o choro, que tom dar hoje para Tchekhov? Eduardo Tolentino, há 18 anos à frente do Tapa, afirma a maioridade de seu grupo aceitando o desafio de encenar *Ivanov*, a primeira peça representada do autor russo. Apresenta a montagem como um ponto de chegada após uma longa maturação, que incluiu uma tradução cuidadosa feita em versões sucessivas e o aperfeiçoamento de seu elenco fixo ao longo de um bem-sucedido repertório realista. Não vê esse terno e amargo painel da sociedade russa de 1887 como uma ruptura com os objetivos de seu Panorama do Teatro Brasileiro, que há quatro anos vem reencenando textos fundamentais de nossa dramaturgia, "tentando entender quem somos" — encara-o, pelo contrário, como um "olhar de fora" que revelaria o Brasil de hoje.

Para aumentar a aposta, a montagem veio a público pela primeira vez, no começo de dezembro, diante da comunidade da favela de Monte Azul, São Paulo. A essa platéia — ideal, no entender de Tolentino, por ser exemplo de um Brasil que soube dar certo, ao romper o marasmo — foi apresentado um Tchekhov despojado, mas extremamente preciso, em um esforço rigoroso para não se perder em meios-tons nem em um exibicionismo interpretativo. Embora ainda em estado quase de esboço, a apresentação em Monte Azul serviu para se estabelecer alguns resultados importantes.

Logo de início, há uma empatia entre a platéia e Ivanov, proprietário rural arruinado, já incapaz de amar e de vencer a sensação de impotência diante da vida, assim como em relação a Borkine, gerente da propriedade, que procura estratagemas no limite da honestidade para obter o dinheiro para quitar as dívidas. O contido desespero de Zécarlos Machado, que de quando em quando rompe em explosões de raiva, vai estabelecendo um contraponto eficaz com o entusiasmo contagiante e quase infantil de Riba Carlovitch, e logo em seguida com a comovente fragilidade de Denise Weinberg, que interpreta Anna, a esposa que arruinou a vida por Ivanov, sem, no entanto, conseguir obter sua compaixão.

Ivanov, porém, não é um mero caça-dotes malsucedido, como julga o jovem médico Lvov, apresentado com uma indignação intensa e algo arrogante por Brian Penido. Nós o vemos no segundo ato evoluir com repulsa em meio à sociedade decadente e entediada, em uma vertiginosa seqüência de cenas curtas, que exige todo o talento de enxadrista do encenador. Forçado a freqüentar seus credores, Ivanov acaba vislumbrando uma nova possibilidade de felicidade diante da filha de um deles, Sacha, feita com insolência ingênua por Clara Carvalho, que quer resgatar a dignidade de Ivanov e, no entanto, acaba levando-o nos atos seguintes a endossar o papel de canalha. Não fazendo mais a diferença entre o amor e o interesse, sem acreditar mais na própria honestidade, só resta a Ivanov o suicídio.

Para um texto no qual todos os personagens são construídos com um mesmo cuidado, Tolentino soube constituir um elenco homogêneo e empenhado, no qual estréia com surpreendente aprumo Milton Andrade, que faz o velho tio Chabelski. Figurino e cenário apontavam para o essencial, sem artifícios inúteis, deixando que o texto se manifestasse. Naquela noite em Monte Azul riu-se com as ironias de Tchekhov diante do patético do melodrama, e quando Anna, em uma inconfundível pausa tchekhoviana, parou para ouvir os camponeses cantarem, à platéia compenetrada e comovida chegou o canto da coxia misturado ao ladrar dos cães de Monte Azul. O grupo Tapa ganha a aposta.

FOTO KIKO COELHO

Os Espetáculos de Janeiro na Seleção de BRAVO!

Edição de Ana Francisca Ponzio

	EM CENA	ESPETÁCULO	ONDE	QUANDO	POR QUE IR	PRESTE ATENÇÃO	PARA DESFRUTAR
DANÇA	**De Patangome na Cidade**, com a Cia. Será Que?. Concebido e coreografado por Rui Moreira, bailarino do Grupo Corpo e um dos melhores do Brasil, o espetáculo de 50 minutos tem músicas de Gil Amâncio e Guda, que também participam da direção.	O patangome é um chocalho de lata usado na festa afro-brasileira do congado. Amarrado no tornozelo dos celebrantes, produz um som peculiar. No espetáculo, que mistura cultura urbana e popular, ele simboliza os costumes simples do Brasil interiorano, esquecidos nas grandes cidades.	Café de La Danse (Rua Joaquim Silva, 71, Lapa, Rio de Janeiro. Tel. 021/221-2312).	15 a 31/1. De 4ª a sáb., às 21h. R$ 10.	O espetáculo é um precioso e sensível resgate da cultura popular, principalmente da região sudeste de Minas Gerais. Procurando despertar emoções singelas, mistura, em combinações delicadas, dança, música e teatro.	Os solos de dança de Rui Moreira mostram o bailarino no auge de sua forma física. A música, ao vivo, é interpretada por quem conhece de perto as expressões do interior do Brasil, e os instrumentos de percussão incluem as cerâmicas do Vale do Jequitinhonha, com formas humanas.	O Café de La Danse é um recanto aconchegante e charmoso, no coração da Lapa. Depois do espetáculo, vá até a sala anexa, onde funciona um misto de café europeu com bar brasileiro. Há um terceiro ambiente onde são exibidos vídeos sobre dança.
DANÇA	**Balé Folclórico da Bahia**, sob direção geral de Walson Botelho e direção artística do coreógrafo Zebrinha. Com 16 bailarinos, cinco músicos e duas cantoras, o grupo já foi apontado pelo jornal *The New York Times* como o renovador da dança folclórica internacional.	Denominado **Balé Folclórico da Bahia**, o espetáculo divide-se em cinco cenas: *Panteão dos Orixás*, *Dança do Fogo*, *Puxada de Rede*, *Maculelê*, *Capoeira* e *Samba de Roda*.	Teatro Miguel Santana (Rua Gregório de Matos, 47, Pelourinho, Salvador, Bahia. Tel. 051/321-1155).	De 2ª a sáb., às 20h. R$ 6,00.	Pouca gente sabe, mas o **Balé Folclórico da Bahia** tem tanto prestígio internacional quanto o Grupo Corpo. Reunindo autenticidade e nível técnico, foge ao padrão "para estrangeiro ver", embora os estrangeiros adorem.	A coreografia de Maculelê é uma das mais bem realizadas do espetáculo. Surgida nas plantações de açúcar da região baiana de Santo Amaro, essa dança dramática se caracteriza pela violência de seus gestos, a ponto de ter sido usada como técnica de defesa pelos escravos	No Pelourinho, o restaurante Casa do Benin tem projeto arquitetônico que lembra uma aldeia africana, assinado por Lina Bo Bardi, e cozinha de primeira. Prato-tentação: Camarão com molho de castanhas.
DANÇA	**Merce Cunningham Dance Company** inaugura a temporada de 1998 do Teatro da Ópera de Paris com um programa que inclui obras recentes do grande mestre da dança moderna.	O programa inclui *Scenario* (que estreou em outubro em Nova York), *Installations*, *Rune*, *Events* e *Pond Way*, com música de Brian Eno e cenografia de Roy Lichtenstein, cuja *première* mundial acontecerá nesta aguardada temporada parisiense.	Opéra de Paris Garnier (8, Rue Scribe 75009 Paris. Tel. 0033/836-6978).	De 6 a 17/1. Preços e horários a definir.	Embora tenha influenciado as gerações que o sucederam, Cunningham continua insuperável na arte de produzir dança pura, sem subordiná-la a música, cenário ou roteiro. Gigante da arte deste século, o coreógrafo continua ativo e inovador aos 78 anos.	Nas coreografias de Cunningham não existe ação principal. Descentralizando o espaço cênico, suas obras despertam a atenção para múltiplas situações que ocorrem ao mesmo tempo em diferentes pontos do palco.	Em frente à Place de l'Opéra fica o Café de la Paix, ponto de encontro do público e dos artistas depois dos espetáculos. Não muito longe, na Place Druon, o café anexo do famoso (e caro) restaurante Druon combina ambiente charmoso e informal com comida leve e preços acessíveis.
DANÇA	**Altogether Different**, festival de novos talentos da dança contemporânea, é a atração de janeiro do Joyce Theater, em Nova York.	Sete companhias, entre elas O'Days Dances, Wally Cordona Quartet, Nai-Ni Chen Dance Company, ronald k. brown/evidence e Joy Kellman & Company, mostram que a dança atual é uma arte sem fronteiras, aberta às mais diversas propostas.	The Joyce Theater (175 Eight Avenue, Nova York. Tel. 212/242-0800).	De 6 a 26/1, às 20h (19h30 nos dias 8, 11 e 18). US$ 18.	Sinônimo de dança em Nova York, o Joyce Theater apresenta atrações curiosas nesse evento, como Nai-Ni Chen Dance Company, que reúne bailarinos e músicos que buscam fundir arte tradicional chinesa e dança moderna americana.	A sueca Iréne Hultman, com o espetáculo *Fire and Ice*, é uma das principais atrações do festival. Outro ponto alto é *O'Day Dances*. Dirigido por Kevin O'Day (que já dançou com Baryshnikov), o grupo apresenta uma dança vigorosa, associada a artes marciais.	Situado em Greenwich Village, o Cafe Loup (105 W 13th, entre Quinta e Sexta Avenidas) é um bistrô agradável que junta três qualidades: está fora da rota dos turistas, oferece boa comida francesa e tem bons preços.
DANÇA	O **Ballet Nacional de Cuba**, dirigido pela legendária bailarina Alicia Alonso (foto), apresenta *Cinderella* no City Center de Nova York.	Trata-se de uma das mais antigas adaptações para balé do famoso conto de Perrault. Enquanto a versão mais conhecida usa música de Prokofiev, a produção cubana se baseia na composição do austríaco Johann Strauss II, conhecido como o "príncipe da valsa".	City Center (131 W 55th Street, entre Sexta e Sétima Avenidas, Nova York. Tel. 212/581-1212).	De 27/1 a 1º/2. Preços e horários a definir.	A escola cubana de balé, de origem russa, sobrevive graças ao prestígio de Alicia Alonso, que fundou o grupo em 1948. Fiel à tradição clássica, o repertório do **Ballet Nacional de Cuba** deixa a desejar, mas seus bailarinos ainda são muito bem treinados.	Johann Strauss II (1825-1899) deixou inacabada sua partitura para *Cinderella*, que foi finalizada por J. Bayer. É interessante conhecer como essa música se adaptou ao balé, já que sua apresentação não é muito freqüente.	Na região, dentro da estação Grand Central, fica um clássico dos restaurantes de peixes e frutos do mar de Nova York: The Oyster Bar & Restaurant (tel. 001 212/490-6650). Nesta época do ano, oferece mais de dez tipos de ostras.
TEATRO	**Hilda Furacão**, baseada no livro homônimo de Roberto Drummond, com direção de Marcelo Andrade. O elenco é formado por Mariane Vicentini, Guilherme Linhares e Leonardo Vieira. Músicas de Flávio Venturini e Marcus Viana; luz de Maneco Quinderé e coreografia de Renato Vieira.	Em dois atos, a peça expõe as contradições da sociedade mineira nas décadas de 50 e 60, tendo como pano de fundo a situação política que antecede o golpe militar de 1964. Centra-se no caráter revolucionário de uma jovem de classe média alta de Belo Horizonte, que escandaliza a sociedade mineira ao tornar-se prostituta.	Teatro Popular do Sesi (entrada do teatro: Al. Santos, 1.336 A. Tel. 011/284-9787).	De 21 a 25/1 (**Hilda Furacão**; a mostra vai até 15/2). De 4ª a 6ª, às 20h30; sáb. e dom., às 17h e 20h30. Grátis.	Depois de fazer sucesso em Belo Horizonte e Rio, essa superprodução chega a São Paulo para inaugurar a 3ª Mostra Sesi de Artes Cênicas. Um dos pontos de interesse é ver a obra literária de Roberto Drummond adaptada para o teatro.	**Hilda Furacão** usa figurinos de Marcelo Mostaro, que reproduzem fielmente a moda do final dos anos 50 e começo dos 60. Observe que o escritor Roberto Drummond é um dos personagens da história, interpretado por Guilherme Linhares.	Próximo ao Teatro Popular do Sesi fica um dos restaurantes preferidos das personalidades políticas, artísticas e culturais: o Spot (Al. Ministro Rocha Azevedo, 72). No cardápio, iguarias como a terrina de queijo de cabra com legumes.
TEATRO	**Auto da Compadecida**, de Ariano Suassuna, sob direção de Antonio Abujamra (foto) e João Fonseca.	Baseada em romances populares anônimos do Nordeste, a peça relata as agruras da dupla de sertanejos João Grilo e Chicó, que tem de inventar as mais diversas histórias para sobreviver.	Teatro Dulcina (Rua Alcindo Guanabara, 17, Rio de Janeiro. Tel. 021/262-3558).	A partir de 8/1. 5ª, 6ª e dom., às 20h; sáb., às 21h. R$ 10.	A peça é uma das preciosidades do teatro brasileiro. Com humor peculiar, critica a sociedade e o mundanismo com personagens ardilosos, que simbolizam o regional e o universal do caráter brasileiro.	A figura do palhaço, que representa o autor, dá o tom do espetáculo, estabelecendo um paralelo entre a magia do circo e o duro "circo da sobrevivência".	Bem perto, no bairro da Lapa, fica o Bar e Restaurante Cosmopolita (Travessa Mosqueira, 4, tel. 021/224-7820). Sua cozinha portuguesa foi apreciada pelo filósofo francês Jean Baudrillard em sua visita ao Rio no ano passado. Do bar avistam-se os famosos arcos da Lapa.
TEATRO	**O Burguês Ridículo**, comédia baseada em *O Burguês Fidalgo*, de Molière, adaptada e dirigida por Guel Arraes e João Falcão. Com Marco Nanini, Ary França, Betty Gofman, Bruno Garcia, Dora Pellegrino, Oberdan Junior e Virginia Cavendish.	Em busca do espírito da obra de Molière (1622-1673), a adaptação conserva a essência de *O Burguês Fidalgo*, mantendo sete de seus personagens principais. Também foram utilizados excertos de outras peças do autor, como *As Sabichonas*, *O Senhor de Pourceaugnac* e *As Preciosas Ridículas*.	Teatro Cultura Artística, Sala Esther Mesquita (Rua Nestor Pestana, 196, São Paulo. Tel. 011/ 258-3616).	A partir de 9/1. 6ª e sáb., às 21h; dom., às 18h. R$ 25.	Um grande autor, Molière, e um grande ator em cena, Nanini. O universo *kitsch* do novo rico aspirante a culto é tão hilariante quanto a astúcia da fidalguia decadente, que perde a fortuna mas não a pose.	O ritmo do texto e a agilidade das falas lembram árias da *opera-comique*: observe a atuação vocal de Ary França, como o conde aproveitador, e Betty Goffman, como a criada.	Na região há o restaurante La Traviata (rua Pará, 36, próximo à Consolação), de comida italiana, cujo ambiente acolhedor contrasta com o barulhento e tradicional Gigetto, outra opção a poucas quadras do Cultura Artística, na Rua Avanhandava, 63.
TEATRO	O evento **Mês Teatral** apresenta os destaques de 1997 em cinco teatros de São Paulo (Municipal, João Caetano, Arthur Azevedo, TBC e Paulo Eiró).	Na programação, que inclui peças como **A Lista de Ailce** e **Medusa de Ray Ban**, destaca-se **Ensaio sobre o Latão** (foto), resultado do trabalho experimental feito pela Cia. do Latão, dirigida por Sérgio de Carvalho.	Teatro Arthur Azevedo (Av. Paes de Barros, 955, Móoca, São Paulo. Tel. 011/292-8007).	A partir do dia 24. 2ª a sáb., às 21h; dom., às 19. R$ 5.	**Ensaio sobre o Latão** é um instigante trabalho de um grupo que já produziu o elogiadíssimo *Ensaio Para Danton*. Em **Latão...**, atores ensaiam e recriam algumas cenas de Hamlet, de Shakespeare, seguindo preceitos brechtianos.	A encenação se apóia em princípios teóricos de Brecht, como a técnica do distanciamento. Isso significa retirar de um personagem ou de uma situação o que há de conhecido, evidente, habitual, para fazer nascer o espanto, a surpresa, a curiosidade e a dúvida.	A Móoca tem um dos melhores restaurantes italianos da cidade, o Don Vigario (Rua Borges de Figueiredo, 452). Sua cozinha, tradicional, é caprichadíssima.
TEATRO	**The Old Neighborhood**, peça em três atos do dramaturgo norte-americano David Mamet (foto).	O texto, com teor autobiográfico, mostra como os pais projetam nos filhos seus desejos frustrados. A montagem estreou no circuito da Broadway em novembro passado.	Booth (222 West, Rua 44, Broadway, Nova York. Tel. 001/ 212/239-6200).	Até dia 21/2. De 2ª a sáb., 20h; 4ª e sáb. também às 14h. De US$ 45 a US$ 55.	Essa é a mais recente peça de Mamet, considerado um dos nomes mais importantes da dramaturgia americana contemporânea. O drama **The Old Neighborhood** tem casa sempre lotada. A crítica o descreve como um espetáculo sério e bonito.	A interpretação de Peter Riergert, um dos protagonistas, exemplar do método de preparação de atores de Mamet.	Vá no Tratoria dell'Arte (900 7th Avenue, entre as Ruas 56 e 57, tel. 212/245-9800). Ligue e faça reserva para duas horas antes do espetáculo. O restaurante oferece cardápio e preço especial para o "*early dinner*". Você paga metade do preço.

ELE DIZ AQUI QUE ADORA PURÊ DE MANDIOQUINHA
INCRÍVEL!
...E QUE NÃO SE CONSIDERA NARCISISTA, MAS SÓ CONSEGUE UMA EREÇÃO DIANTE DO ESPELHO
UAU!
OUVE ESSE TRECHO: "SINTO QUE NO FUNDO, NO FUNDO AS PESSOAS TEM MAIS É QUE LIBERAR O SEMI-DEUS DO EU"
DOEU?! AH, ENTENDI O CARA É GENIAL MESMO!
AI, PRA MIM É TÃO FUNDAMENTAL QUANDO UM POP-STAR LANÇA SUAS MEMÓRIAS!
Ô!
PAULO GARFUNKEL E LIBERO